Méthode de Piano

SZKOŁA

NA

FORTEPIAN

J. NOWAKOWSKIEGO

Professora Instytutu Muzycznego.

CENA Rs. 3 (Złp. 20)

WARSZAWA

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ GEBETHNERA I WOLFFA

Ulica Krakowskie Przedmieście № 415. (17).

Zakład Litogr. C.G. Rödera w Lipsku.

Méthode de Piano.

SZKOŁA

NA

FORTEPIAN

JÓZEFA NOWAKOWSKIEGO

Professora Instytutu Muzycznego.

WYDANIE NOWE,

zupełnie poprawione i ćwiczeniami znakomitych autorów pomnożone.

Dzieło przyjęte przez INSTYTUT MUZYCZNY Warszawski.

Warszawa,

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ GEBETHNERA I WOLFFA.

CENA Rs.3 (Złtp.20).

Zakład Litogr. C.G. Rödera w Leipzig.


BIBLIOTHECA
UNIV. IAGELL.
CRACOVIENSIS

★
★ ★
★

Od kilku lat muzyka u nas w rozmaitych kierunkach świetnie się rozwija, zamiłowanie do niéj coraz bardziéj wzrasta; nie dawno założony Instytut Muzyczny, a tyle już dobrego na przyszłość rokujący, skupia coraz więcéj rodaków poświęcających się wyłącznie téj sztuce. Mniemamy więc, że obecnie nader jest na dobie wydanie téj sumiennej i gruntownéj pracy w języku polskim, ułatwiającéj wykład muzyki nauczycielom i uczniom, których artystyczne ukształcenie tak wielce zależy od dokładnego wpojenia zasadniczych pojęć.

Najchlubniejsze zdania naszych znamienitości muzycznych o téj szkole, oraz dawniejsze jéj powodzenie, jużby starczyć winny za powód do drugiego wydania, gdyby nadto ogół nie miał dostatecznéj rękojmi w saméj nazwie autora i wieloletniéj uznanéj zasłudze.

Umiejętność każda szybko dziś postępuje; co dzień prawie przybywa nowy zasób doświadczenia, z którego nauka musi korzyść odnosić.

W obecném téż wydaniu autor wprowadził umiejętnie wiele zmian, dodatków i ulepszeń, przez sam postęp czasu wywołanych, które znacznie podnoszą wartość i użyteczność téj szkoły na fortepian, odpowiedniéj zupełnie kierunkowi i stanowisku na jakiém się dzisiaj nauka muzyki opiera.

Wydawcy.

Depuis quelques années la musique prend chez nous dans les différentes branches un brillant essor. La prédilection qu'elle excite va toujours en augmentant. L'Institut de Musique, bien que fondé depuis peu de temps promet déjà un heureux avenir. Le nombre des élèves qui se consacrent exclusivement à cet art augmente de plus en plus. Ces considérations nous font penser que le moment est venu de publier en langue polonaise ce travail consciencieux et fondamental, si propre à applanir dans l'étude toutes les difficultés qui s'offrent au maître et à l'élève, dont l'éducation artistique dépend surtout d'un enseignement élémentaire complet.

Le jugement favorable qu'ont porté sur cette méthode nos meilleurs artistes, aussi bien que l'accueil bienveillant, dont cette oeuvre a joui jusqu'-àprésent, devrait être un motif suffisant pour m'engager à en faire une nouvelle edition, si le nom de l'auteur et les services qu'il a rendus à l'art n'etaient déjà une garantie de succès.

Toutes les sciences aujourd'hui sont en voie de progrès; il en resulte sans eesse de nouvelles découvertes, dont la science doit tirer avantage.

Dans la présente édition l'auteur a introduit avec discernement une foule de changements, d'additions et de corrections, exigés par le progrès du temps et devant contribuer puissamment à accroître la valeur et l'utilité de cette méthode de Piano, si bien appropriée à la direction, qu'on donne à la science musicale et au rang qu'elle occupe aujourd'-hui..

Les Editeurs.

PRZEDMOWA.

Jak w każdej umiejętności i sztuce, tak bezwątpienia i w muzyce, o nic tyle nie idzie jak o początek gruntowny, o zasady stałe, o drogę ściśle wytkniętą. Dobrze to zrozumieli znakomici wieku naszego artyści, którzy nie uważali za poniżenie swego geniuszu, jeśli go w tak zwanych Szkołach zastósować zdołali do kształcenia się i udoskonalenia uczniów.—

Posiadamy więc znaczną liczbę szkół bardzo dobrze ułożonych: szkoła Bertiniego w języku francuzkim, i Hummla w niemieckim, prawdziwie wzorowo są wypracowane; lecz takowe, raczéj dla kształcącego się artysty napisane; amatora, który w sztuce szuka jedynie rozrywki, ogromem swoim i mniéj przystępnym wykładem odstręczają.— Przytém dzieła te wydane są w językach, ktorych dokładnéj znajomości, pomimo wielkiego u nas upowszechnienia, od dziecka zwłaszcza, wymagać nie można.—

Te uwagi spowodowały mnie do wydania szkoły w języku polskim, któréjby, obok niewielkiej objętości, nie zbywało jednak na zadném z potrzebnych prawideł.— Nie jest to dzieło oryginalne; wyjąłem najlepsze przykłady z celniejszych prac tego rodzaju; ale moje własne długoletnie doświadczenie połączyłem z doświadczeniem mych poprzedników. Całość zaś pracy mojéj, jak bez pretensyi, tak i bez obawy pod łaskawy sąd Publiczności oddaje.—

PREFACE.

En musique, comme dans tous les arts et dans toutes les sciences rien n'est aussi important que la solidité des èléments une base sure, une voie bien strictement désignée. Voilà ce que d'illustres artistes du siècle ont compris à merveille, ne croyant pas déroger à leur talent, en l'appliquant à des ouvrages qu'on nomme Méthodes, à l'usage et au perfectionnement des élèves.—

Aussi avons-nous un assez grand nombre de ces ouvrages, distingués par de notables qualités: la méthode de Bertini en langue française, et celle de Hummel en allemand, sont des chef-d'oeuvre en ce genre; mais elles sont destinées pour perfectionner un jeune artiste plutôt, que pour servir de sujet d'études à un amateur, qui ne voit dans l'art que le moyen de se divertir. Un ouvrage trop volumineux, des théories trop développées, ne font que rebuter un amateur. En outre, ces ouvrages sont écrits en langues dont on ne peut, toutes répandues qu'elles soient chez nous, exiger la connaissance de tout le monde et principalement des enfants.—

Tels sont les motifs qui m'ont porté à publier en langue polonaise une méthode pour le Piano, peu volumineuse, et cependant réunissant toutes les règles indispensables. Ceci n'est pas une oeuvre absolument originale; j'ai eu soin de réunir les meilleurs exemples. choisis dans les ouvrages les plus distingués de ce genre; mais j'ai ajouté aussi ma propre expérience à celles de mes dévanciers. Et je soumets mon oeuvre au jugement du public sans prétention et sans crainte.—

Józef Nowakowski

SPIS RZECZY.

Część pierwsza (teoretyczna).

TABLE DES MATIERES.

Première Partie (theorétique)

Część druga (praktyczna).

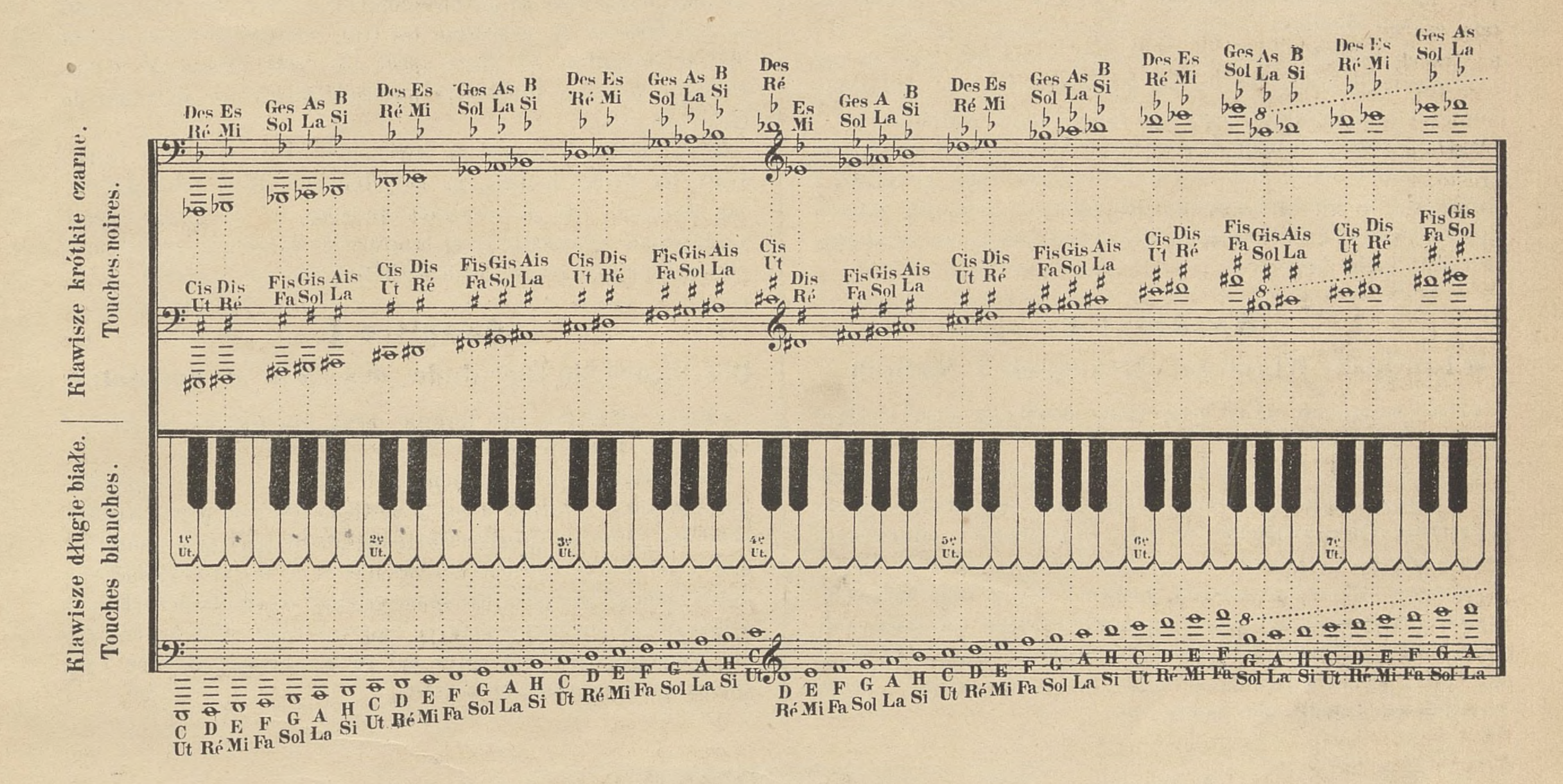
Deuxième Partie (pratique).

CZĘŚĆ PIERWSZA (teoretyczna).

Klawiatura zwyczajna o 6¾ oktawach.

PREMIÈRE PARTIE (théorétique).

Tableau du Clavier ordinaire à 6¾ octaves.



Wiadomości wstępne.

Klawisz skrajny po lewéj ręce brzmi najniżéj, ostatni zaś klawisz prawéj ręki wydaje brzmienie najwyższe.

Ztąd mówimy, ilekroć ku prawéj ręce się posuwamy, że idziemy do góry; ilekroć zaś ku lewéj dążymy, mówimy, że idziemy na dół.

Przypatrzywszy się dobrze klawiaturze, widzimy, iż przed każdemi dwoma czarnemi czyli krótkiemi klawiszami z lewéj strony leży biały, który nazywamy C.

Skoro potrafimy bez namysłu na całéj klawiaturze wynaleźć tę literę, szukajmy następnie przed trzema czarnemi innéj, ktora się nazywa F.

Łatwo uczniowi obeznanemu z temi dwoma klawiszami przyjdzie poznanie innych; _wskazać mu tylko potrzeba, że po każdém C nastąpi D i E, po każdém zaś F przypada nareszcie G, A i H. Klawiatura oprócz tego przekonywa nas jeszcze, że siedm jest głosek alfabetu, jakiemi są: C, D, E, F, G, A, H, których w muzyce dla uzmysłowienia różnych brzmień używamy.

Należy tak siedzieć przy fortepianie, by łokieć był cokolwiek wyżéj nad klawiaturę wzniesiony.

Notions préliminaires.

La touche extrème (dernière) de gauche fait etendre le son le plus bas, celle de droite le plus haut.

De là il resulte que, lorsqu'on avance vers la droit on dit que l'on monte et que, quand on se dirige vers la gauche, on descend.

Un jetant un coup d'oeil sur le piano, on voit devant chaque deux noires, ou touches courtes, une blanche, à gauche appe - lée Ut.

Dès que l'on peut sans hésitation trouver cette note sur toute l'étendue du clavier, il faut chercher celle qui precède les trois noires, appelée Fa.

Il sera facile à l'élève, familiarisé avec ces deux touches de connaître les autres; il suffira de lui faire voir que chaque Ut est suivi d'un Ré et d'un Mi; qu'après chaque Fa vient Sol, La, Si. Le clavier démontre donc qu'il y a sept mots tels que: Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, dont on se sert pour matérialiser les différents sons.

Il convient de se placer au piano de manière que les coudes soient un peu plus élevés que le clavier.

Jeżeli bowiem zbyt wysokie siedzenie robi grę ciężką i sztywną, to też i zbyt niskie niedozwala grającemu rozwinąć wymaganéj siły.

Oto jest mniej więcéj zasada, jakiéj trzymają się nauczyciele i jaką podawał w tej mierze nasz Chopin swym uczniom. Uderzywszy razem prawą ręką pięć klawiszów, to jest: pierwszym palcem klawisz E, drugim, trzecim i czwartym trzy czarne klawisze z kolei po E następujące, piątym H po trzech czarnych pozostałe, z całą swobodą, jak można najnaturalniéj; wtedy otrzymamy pozycyę, która na wydobycie z instrumentu pięknego tonu, bez zaprzeczenia wpłynie.

Warto jeszcze nadmienić, że przy fortepianie trzymać się trzeba prosto, łokcie mieć przy sobie, nie ciskać sobą na prawo i lewo, gdyż to nie tylko, że na nic się nie zdało, ale jeszcze ujmuje prostoty i wdzięku grającemu, a warunki te są niezbędne w estetycznem pięknie.

Si l'on est assis trop haut, le jeu devient lourd et raide et trop bas, les forces ne peuvent pas se developper.

Voici plus ou moins le principe auquel se conforment les maîtres, et celui que Chopin a donné à ses élèves: En frappant à la fois de la main droite, le plus naturellement possible, cinq touches c'est à dire: du premier doigt, la touche Mi, du second, du troisième et du quatrième les trois touches noires qui suivent Mi, du cinquième Si placé après les trois noires, on a une position qui sans contredit contribue à obtenir un beau son de l'instrument.

Il est encore à propos de dire, qu'il faut, tenir le corps droit, les coudes rentrés, ne se jeter ni à droite ni à gauche, car outre que cela ne servirait de rien, mais encore ferait perdre toute la simplicité et la grâce à l'éxécutant, conditions indispensables dans le beau esthétique.

Rozdział I.

O Linijach, Klamrze, Kluczach i Nutach.

Każde brzmienie, które ucho nasze dokładnie pojąć i ocenić potrafi, zowiemy tonem.

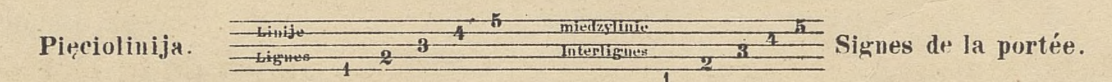
Czém w mowie ludzkiéj są pojedyncze głoski, tém samém są w muzyce pojedyncze tony. Tamte, na określenie swoje potrzebują liter alfabetu; te zaś, jakkolwiek pierwotnie także literami alfabetu się posługiwały, przecież w miarę wzrastających potrzeb musiały postarać się o inną pisownię, którą niebawem skrzętny geniusz ludzki wynalazł i wydoskonalił. Litery więc alfabetu zastąpione zostały przez nuty, a te piszą się: 1º na pięciu połączonych linijach lub między niemi, które to linije głównemi się zowią, np:

Chapitre I.

Des lignes, de l'accolade, des clefs et des notes.

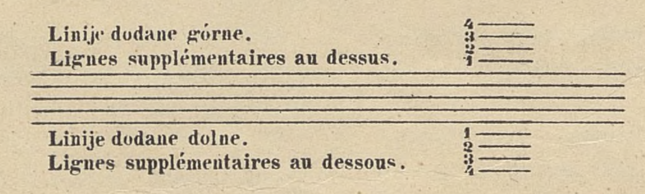
Chaque vibration que l'oreille peut exactement saisir et apprécier, s'appelle son.

Les voyelles jouent le même rôle dans le langage humain, que les sons détachés dans la musique. On s'est primitivement servi des lettres de l'Alphabet pour définir les unes et les autres, mais avec l'accroissement des besoins il a fallu chercher une autre orthographe pour les sons, et c'est ce que le génie humain a inventé et perfectionné avec empressement. Ces lettres ont été remplacées par des notes qui se placent sur ou entre cinq lignes qui composent la portée.



Gdy jednak każdy klawisz, jako odmienne brzmienie wydający, odmienną też mieć musi nutę na papierze, ztąd naturalny wypada wniosek: że na oznaczenie wszystkich tonów w klawiaturze objętych, pięć linij głównych okazały się niedostateczne; dla tego nuty mieszczą się jeszcze 2º na linijach, a raczéj na linijkach dodanych, górnych, t. j. takich, które wyżéj pięciu głównych są położone; dodanych dolnych, t. j. tych, które niżéj pięciu głównych się piszą, i wreszcie między linijkami tak pierwszemi, jako i drugiemi, np:

Cependant comme chaque touche donne un son, elle doit donc avoir une note particulière sur le papier; il en résulte naturellement que comme pour désigner tous les sons du clavier, cinq lignes ont été insuffisantes, il a fallu placer les notes sur et entre d'autres lignes appelées: lignes supplémentaires de dessus, c'est-à-dire, cinq petites lignes au dessus de la portée, et supplémentaires de dessous celles qui sont au dessous de la portée.
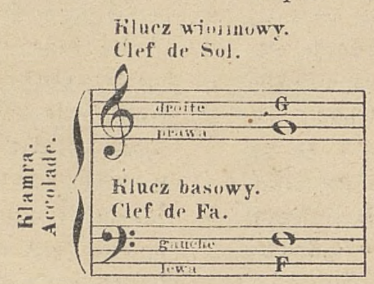


Widzimy z tego przykładu, że takich linijek nad głównemi moglibyśmy przydawać do nieskończoności; ale jakżeż trudno byłoby dla oka szukać nutki, np. na 8méj lub 9téj linijce u dołu? Chcąc téj niedogodności zaradzić, ponieważ dwiema rękami grywamy, użyto w pisowni dwóch pięciolinij, które z sobą połączono klamrą i dodano na początku każdéj osobny znak, kluczem zwany. Pierwszy, to jest: dla ręki prawéj, umieszcza

On voit par cet exemple que les lignes supplémentaires pourraient être portées à l'infini, mais quelle difficulté ne serait ce pas pour l'oeil, de chercher par exemple une note sur ou entre la huitième ou la neuvième ligne supplémentaire de dessous. Pour remédier à cet inconvénient, puis qu'on joue des deux mains, on a ajouté une seconde portée, jointe à la première par l'accolade avec injonction de deux signes particuliers

się na drugiéj linji głównéj i ten kluczem skrzypcowym czyli wiolinowym, albo kluczem G zowiemy; drugi zaś dla lewéj ręki służący, spoczywa na linji czwartéj, i ten kluczem basowym, albo inaczéj kluczem F mianujemy np:
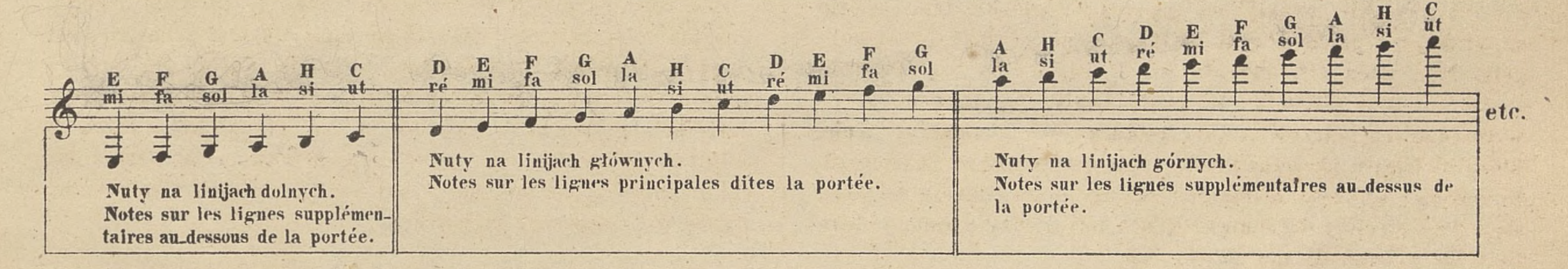
prenant le nom de clefs. La première pour la main droite se place sur la deuxième ligne principale et prend le nom de clef de Sol; la seconde se met sur la quatrième ligne et s'apelle clef de Fa ou Basse p. ex.
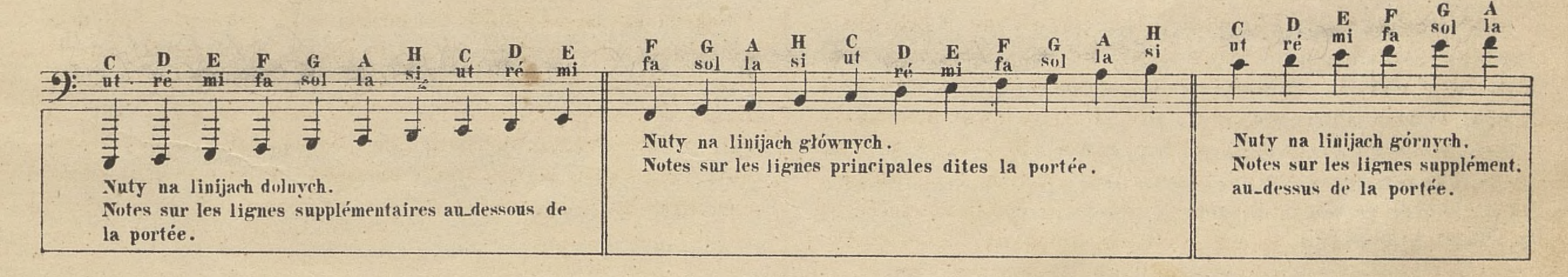


Klucze więc ten nam pożytek przynoszą, że pisownię uproszczają; powtóre nadają nazwisko téj nucie, z którą na jednéj linji się mieszczą, ta zaś służy za punkt wyjścia dla innych, tak nad nią jak i pod nią położonych. Przykłady, które niżéj dla kluczów: skrzypcowego i basowego podajemy, łatwiéj nam to objaśnią, np:

Ces clefs sont par conséquent d'une grande utilité; elles simplifient l'écriture, puis elles donnent un nom à la note avec laquelle elle se trouve sur la même ligne; celle-ci sert de point de départ pour les autres placées, soit en dessus, soit en dessous. Les exemples pour la clef de Sol, et celle de Fa, cités ci-après l'expliquent plus clairement. p. ex.

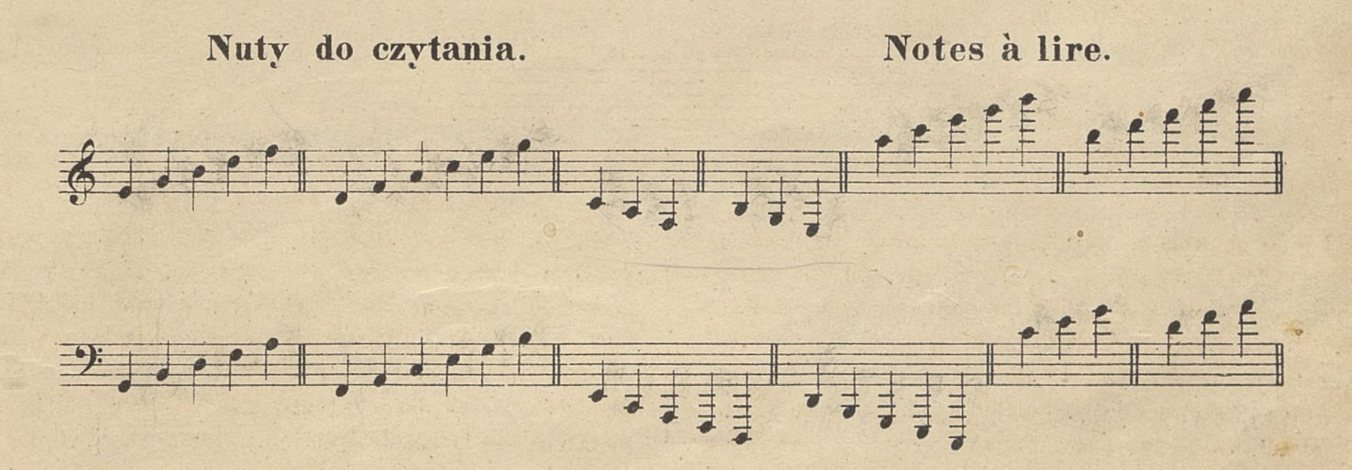
Nuty klucza skrzypcowego. — Notes de la clef de Sol.



Nuty klucza basowego. — Notes de la clef de Fa.



Nuty do czytania. — Notes à lire.



Rozdział II.

O Krzyżykach, Bemolach i Kasowniku.

Poznawszy już nuty, zobaczmy co to są stopnie wielkie i małe. Jeżeli pomiędzy tonami (klawiszami) obok siebie leżącemi, znajduje się ton (klawisz) pośredni, wtedy mówimy, że takie dwa tony tworzą między sobą, a raczej różnią się wzajemnie stopniem wielkim, czyli jednym całym tonem, np. między C i D jest cały ton, toż między D i E, F i G, G i A, A i H. Jeżeli zaś między dwoma klawiszami przyległemi nie natrafimy na klawisz pośredni, wtedy mówimy, że różnicą ich jest jeden mały stopień czyli jeden półton; takiemi są: H C i E F. Biały klawisz względnie obok leżącego czarnego i przeciwnie czarny względnie obok leżącego białego, tworzą podobnież mały stopień czyli jeden półton. Białe klawisze nadają nazwisko czarnym, a to za pomocą przenośnika, który krzyżykiem ♯ lub bemolem ♭ zowiemy.

Krzyżyk ♯ umieszczony przed nutą, podwyższa jéj brzmienie o pół tonu i nazwisko téjże nuty z dodaniem zakończenia is zatrzymuje: np. do C dodaj is będzie cis, do D dodaj is będzie dis, it. d.

Bemol ♭ przeciwnie, umieszczony przed nutą, zniża jéj brzmienie półtonem i nazwisko pierwotne téjże nuty zakończa na es, np: do G dodaj es będzie ges, do F dodaj es będzie fes, i t. d. Wyjątek stanowią tony A i H, które mając bemole przed sobą położone, wymawiają się As zamiast Aes, B zamiast Hes. np:
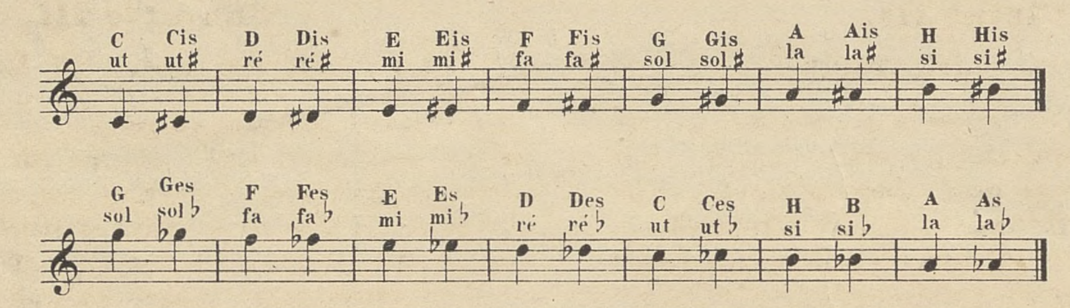
Chapitre II.

Des Dièzes, des Bémols et des Bécarres.

Connaissant déjà les notes, il faut voir ce que sont les grands et les petits degrés. Si entre deux touches placées l'une près de l'autre, il s'en trouve une intermédiaire, alors on dit, que ces deux touches forment entr'elles, ou diffèrent plutot mutuellement d'un grand dégré, ou d'un ton, par exemple: entre Ut et Ré, de même qu'entre Ré et Mi, Fa et Sol, La et Si, il y a un ton Mais si entre deux touches contiguës on n'atteint pas de touche intermediaire on dit alors que la différence est d'un petit degré ou d'un demi ton, telle qu'entre Si et Ut, Mi et Fa. Une touche blanche placée près d'une noire et en sens contraire, une noire placée près d'une blanche, forme aussi un petit dégré, ou un demi ton. Les touches blanches donnent le nom aux noires à l'aide d'une figure appelée dièze ♯ ou bémol ♭.

Le dièze ♯ placé devant une note élève le son d'un demi ton, et lui donne l'appellation de note diezée p. ex. Ut ♯ s'appellera Ut dièze. Ré prendra le nom de Ré dièze etc.

Le bemol tout le contraire du dièze placé devant une note baisse le son d'un demi ton et en prend le nom en y ajoutant le mot bémol.



Oprócz powyższych znaków są jeszcze podwójne krzyżyki i podwójne bemole.
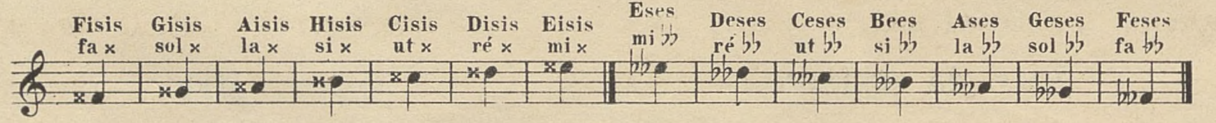
Krzyżyk × (podwójny) podwyższa brzmienie nuty, przed którą jest umieszczony, o jeden cały ton, czyli o dwa obok siebie leżące klawisze, i nazwisko téjże nuty z dodaniem zakończenia isis (czytaj izys) zatrzymuje.

Samo się przez się rozumié, że bemol ♭♭ (podwójny) zniżając o jeden cały ton brzmienie nuty, przed którą się znajduje, nazwisko jej pierwotne zakończa na eses (wymawiaj ezes); wyjątkiem są Bees i Ases np.
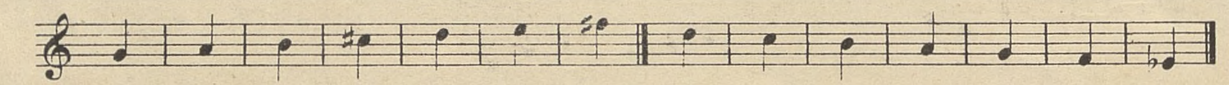
Outre les signes susmentionnés il y a encore les doubles bémols.

Le double dièze × élève le son de la note devant la quelle il est placé de tout un ton, c'est-à-dire de deux touches placees près l'une de l'autre.

On comprend par là que le double bémol (♭♭) abaisse de tout un ton le son de la note qu'il précède, et on ajoute au nom de la note le nom du signe qui le précède par ex. ♭♭ ut ut double bémol; × ut ut double dièze, etc.

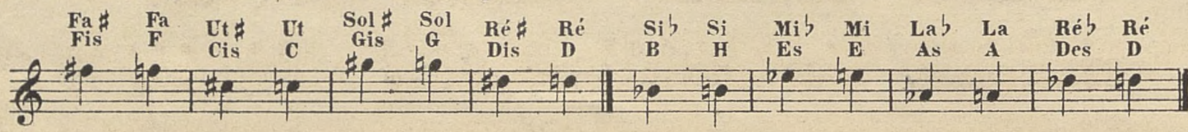


Odpowiednie tony powyższym są. | **Les unissons des notes ci dessus sont.**
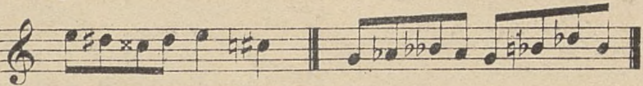


Kasownik czyli kwadrat ♮ nutę krzyżykiem podwyższoną lub bemolem zniżoną, zwraca do jéj pierwotnego brzmienia. np:

Le bécarre ♮ ramène une note élevée d'un dièze ou baissée d'un bémol à son état naturel.



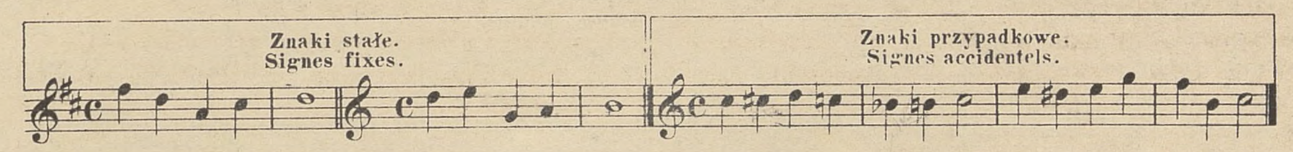
Jeżeli w ciągu muzykalnego frazesu trafił się × lub ♭♭, a po nim nastąpił kasownik, bądź przed krzyżykiem ♮♯, bądź przed bemolem ♮♭ umieszczony; wtedy (ponieważ kasownik ważność podwójnego przenośnika w połowie tylko pomniejszył) należy nutę w tym przypadku będącą, jedńym tylko półtonem przybliżyć do jéj pierwotnego brzmienia, np.

Si dans une phrase musicale il se trouve un × ou un ♭♭ avec un ♮ soit devant un dièze ♮♯ ou devant un bémol ♮♭, il faut rapprocher la note d'un demi ton de son état primitif, vu que le bécarre n'a diminué que de la moitié la valeur de la double figure.



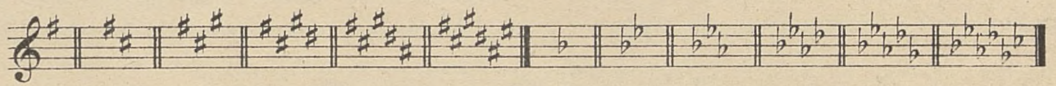
Krzyżyki i bemole są stałe albo przypadkowe. Pierwsze piszą się przy kluczu i te od początku do końca sztuki ściśle zachowane być mają; drugie, to jest przypadkowe, służą tylko dla jednego taktu lub jednéj nuty i znaczenie swoje, przez następujący po nich, bądź w tym samym jeszcze, bądź w przyszłym zaraz takcie kasownik tracą, np.

Les dièzes et les bémols sont fixes où accidentels. Les premiers se placent près de la clef et doivent etre strictement observés depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce; les seconds c'est-à-dire les accidentels, ne servent que pour une mesure, ou pour une note et perdent leur signification par le bécarre qui les suit dans la même mesure ou dans la suivante.



Krzyżyki i bemole piszą się przy kluczu w następującym porządku, np.

Les dièzes et les bémols se placent près de la clef dans l'ordre suivant.

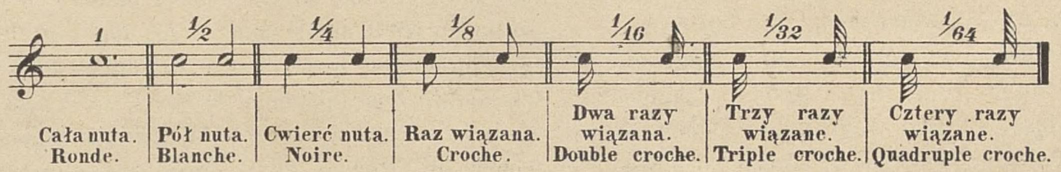


Rozdział III.
Postać nut i ich wartość.

Posłuchajmy jakiegokolwiek śpiewu a przekonamy się, że tam brzmienie jednych tonów dłużéj a drugich krócéj jest wytrzymywane. Aby więc ilość czasu każdego brzmienia ściśle określić, nuty, które też brzmienia na papierze przedstawiają, rozmaitą w pisowni postać przybierają, i tak: jedne mają kształt kółek podłużnych, drugie kropek z prętkami do góry lub na dół, u innych znów prętki dostają z boku wiązania, np.

Chapitre III.
La forme des notes et leur valeur.

En entendant un chant quelconque on est convaincu que certains sons durent plus longtemps que les autres. Pour déterminer exactement la durée de chaque son, les notes qui répésentent ces sons sur le papier, acquièrent différentes formes dans l'écriture et ainsi, les uns ont la forme d'un cercle ovale, les autres de points avec un trait soit en haut soit en bas; les autres enfin prennent des barres de côté par ex:

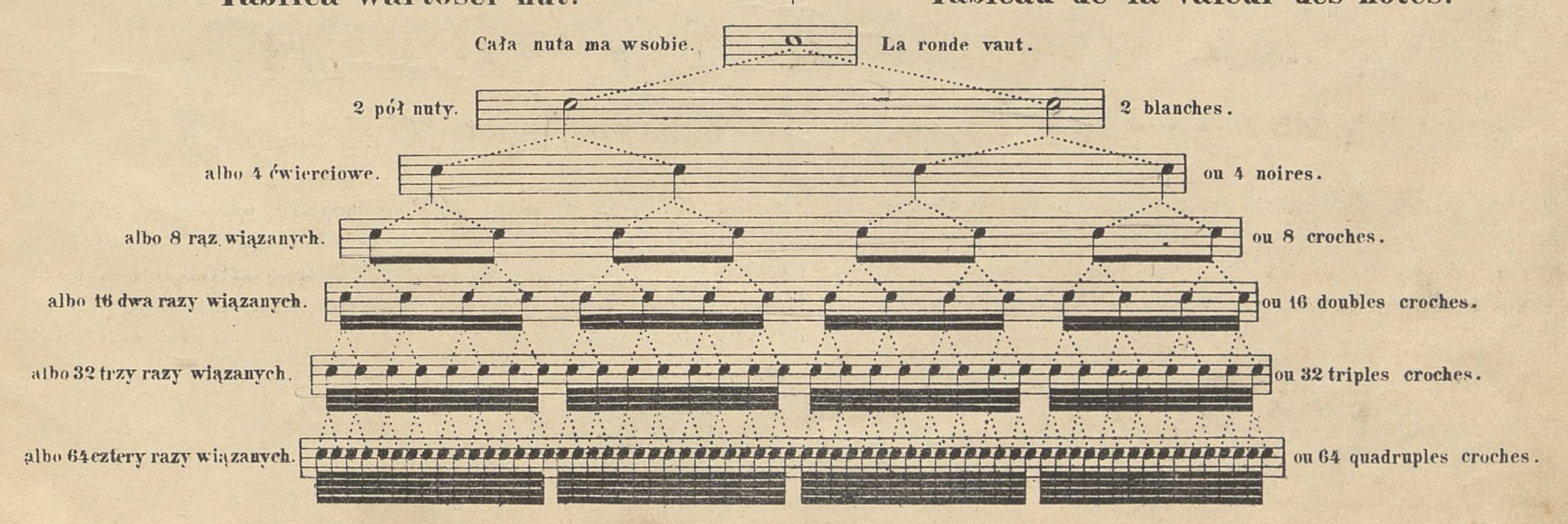


Ztąd widzimy, że rozmaity kształt nut, oznacza rozmaitą ich w czasie wartość. Że postać ta określa i stosunek w jakim się nuty, co do wartości jedne względem drugich, znajdują. Łatwo nam to następująca tablica przedstawi.

De là on voit que la forme différente des notes marque leur valeur différente. Que cette forme détermine le rapport que les notes ont entr'elles c'est ce que le tableau suivant démontre clairement.

Tablica wartości nut.

Tableau de la valeur des notes.



O punkcie i punkcie podwójnym.

Częstokroć kompozytor chcąc wyrazić różną wartość nut, do oddania swych myśli konieczną, znajduje tablicę poprzednią za niedostateczną. Ton, który mu jest potrzebny, może mieć brzmienie krótsze względem, dajmy na to, pół nuty, a dłuższe od ćwierciowéj, lub dłuższe od półnuty a krótsze od całéj, i t.d. Wartość tę pośrednią między nutami w braku innego znaku zastąpiono punktem. Punkt położony po nucie, przedłuża jéj brzmienie o połowę rzeczywistéj wartości. Dla tego nuta cała z punktem wyobraża trzy półnuty, półnuta z punktem znaczy trzy ćwierciowe, jedna ćwierciowa z punktem znaczy trzy raz wiązane, jedna raz wiązana z punktem znaczy trzy dwa razy wiązane, i t.d. np.

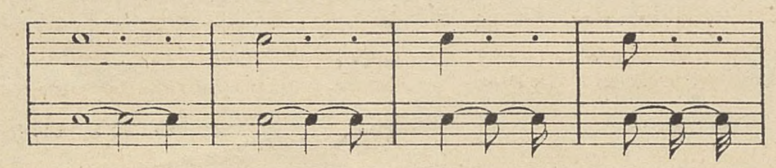
Du point et du double point.

Le compositeur, pour exprimer la différente valeur des notes qui lui sont indispensables afin de rendre sa pensée, trouve ce tableau insuffisant. Le son qui lui est nécessaire peut avoir une durée plus longue qu'une blanche et plus longue qu'une noire, ou plus longue qu'une blanche et plus courte qu'une ronde etc. Cette valeur, faute d'autres moyens, est désignée par le point. Le point placé après une note en prolonge le son de la moitié de sa véritable valeur. Ainsi une ronde pointée vaut trois blanches, une blanche pointee vaut trois noires; la noire pointée vaut trois croches, la croche pointée vaut trois doubles croches etc.

Całanuta z punktem. Ronde pointée.	Półnuta z punktem. Blanche pointée.	Ćwierciowa z punktem. Noire pointée.	Raz wiązana z punktem. Croche pointée.	Dwa razy wiązana z punktem. Double croche pointée.	Trzy razy wiązana z punktem. Triple croche pointée.

Często po pierwszym punkcie znajdujemy jeszcze drugi; w tym razie punkt drugi przysparza połowę wartości pierwszemu, np.

Souvent il se trouve deux points à la suite l'un de l'autre; dans ce cas le second vaut la moitié du premier.



Rozdział IV.

O pauzach i pauzach z punktami.

Jak różnorodne są sposoby do określania myśli ludzkiej przez mowę, tak też są rozmaite do przedstawienia jéj w muzyce. Niekiedy samo milczenie staje się wielką potęgą słowa i więcéj wyraża niż długie okresy. Milczenie to istnieje i w muzyce, a znaki je przedstawiające zowią się pauzami. Pauzy więc wskazują, że trzeba zaniechać przez pewien przeciąg czasu śpiewu lub grania, jużto żeby głosu śpiewaka zbytecznie nie trudzić, już żeby palcom dać wytchnąć. Ponieważ, ze względu na czas, pauzy odnosić należy do nut, których miejsce zastępują, przeto każdą pauzę, odjąwszy rękę od klawiszów, ściśle zachować potrzeba, np.

Chapitre IV.
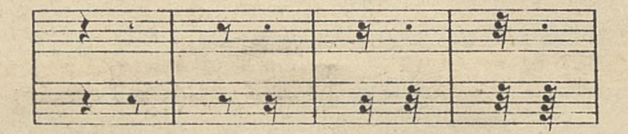
Des silences et des silences pointés.

La musique à l'instar du langage a différentes manières d'exprimer la pensée; le silence même quelque fois a une grande puissance et vaut mieux que les plus éloquentes périodes. Ce silence existe aussi dans la musique, et les pauses servent à le représenter. Les silences indiquent donc qu il faut suspendre un certain laps de temps le chant ou le jeu, soit pour donner quelque relache à la voix, ou quelque repos aux doigts. Ainsi comme les silences ont la durée des notes qu' ils remplacent, il en faut donc compter la durée tout en retirant la main de clavier.

Cała pauza. Pause.	Pół pauzy. Demi pause.	Ćwierć pauzy. Soupir.	Raz wiązana pauza. Demi soupir.	Dwa razy wiązana pauza. Quart de soupir.	Trzy razy wiązana pauza. Demi quart de soupir.	Cztery razy wiązana pauza. Seizième de soupir.
1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64

To, co mówiliśmy o punktach w poprzedzającym rozdziale, stosuje się i tutaj. Punkt bowiem kładzie się zarówno po nutach jak po pauzach i wartość ich co do czasu rośnie w tymże samym stosunku, to jest o połowę się przedłuża, np.

Ce qui a été dit du point dans le chapitre précédent s'applique ici. Le point se place tout aussi bien après les notes qu'après les silences (pauses) et leur valeur relativement au temps, augmente dans la même proportion, c'est à dire qu'il la prolonge de la moitié.



Rozdział V.

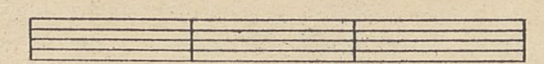
O różnych rodzajach taktu, o trójkach i szóstkach oraz o nutach przedtaktowych.

Takt określa wartość i ilość brzmień względnie do zajmowanego czasu, a że je dzieli na części równe, więc go też miarą, inaczéj taktem zowiemy. Takt każdy objęty jest dwiema prostopadłemi kreskami, np.

Chapitre V.

Des différents genres de mesure, des triolets,des sextelets et des notes qui précèdent les mesures

La mesure détermine la valeur et la quantité des sons relativement à leur durée, et comme elle les divise en parties égales, on l'appelle mesure. La mesure est renfermée entre deux lignes perpendiculaires.



Takt dzieli się jeszcze na części, a te części na mocne i słabe.

Dwa są rodzaje taktow w muzyce. Pierwszy dwumiarowy i do niego należy: takt prosty czyli czteroćwierciowy; takt dwućwierciowy; takt dwunastoósemkowy; takt sześcioósemkowy.

Drugi zaś trójmiarowy, do którego się odnoszą takty: trójpółnutny, takt dziewięcioósemkowy, takt trzyćwierciowy i trzyósemkowy.

Oto są znaki, które służą do przedstawienia rzeczonych odcieni tych dwóch rodzajów taktu, a które znajdują się zaraz po kluczu umieszczone. Tablica niżéj podana wykaże nam jeszcze stosunek, w jakim się nuty co do wartości w jednym danym takcie od siebie różnią, np.

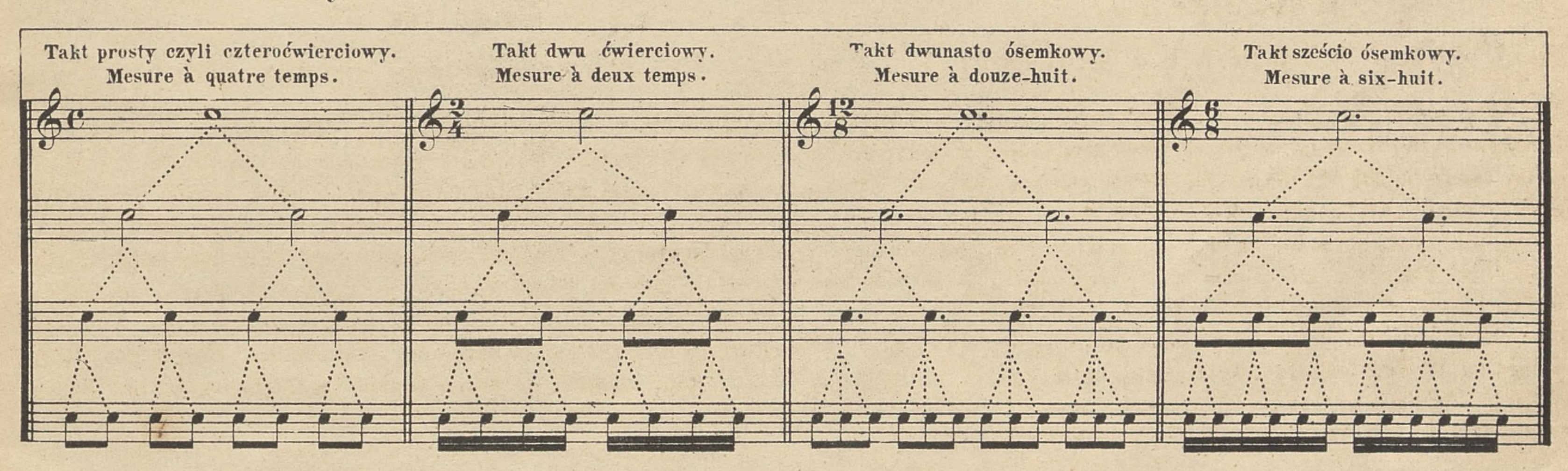
La mesure se divise encore en parties et ces parties en fortes et en faibles.

Il y a deux genres de mesure dans la musique. Le premier qui comprend la mesure à deux temps, la simple ou à quatre temps, celle de deux quarts, de douze-huit et de six-huit.

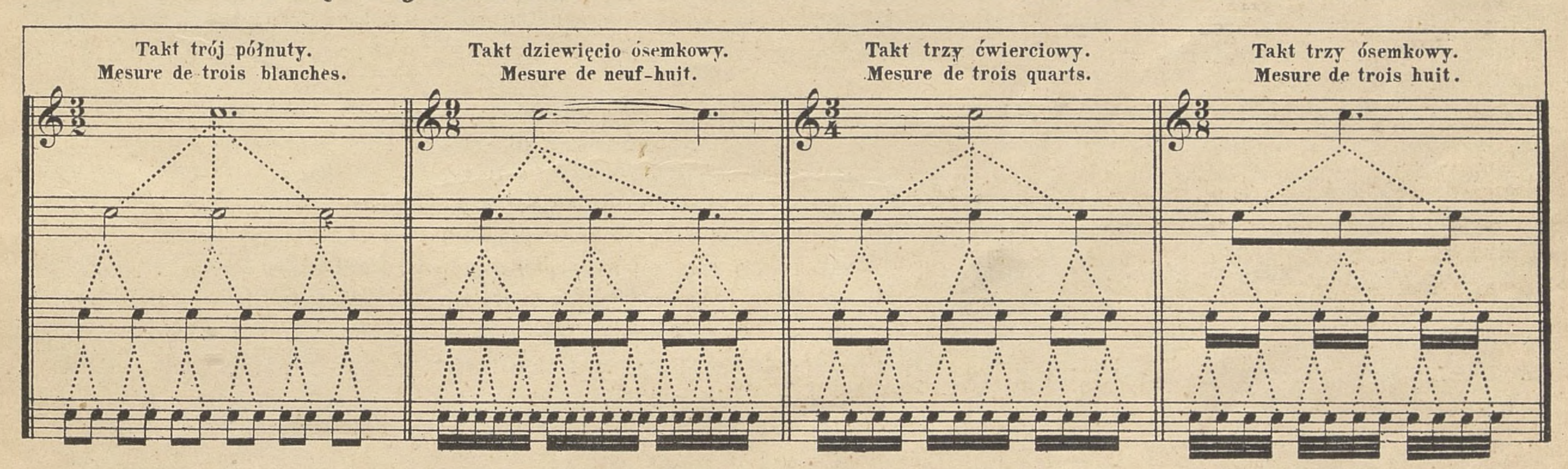
Le second à trois temps, avec la mesure de trois blanches, celle de neuf-huit, de trois noires, et de trois-huit.

Voilà les signes qui servent a désigner les nuances sus-mentionnées de ces deux genres de mesure; ils suivent toujours immédiatement la clef. Le tableau ci-après démontre la différence que les notes ont entr'elles dans une mesure donnée sous le rapport de leur valeur.

Takty dwumiarowe. / Mesures binaires.



Takty trójmiarowe. / Mesures ternaires.



Takt jest duszą muzyki, on myśli nasze porządkuje i pewien symetryczny ład im nadaje. Zdarza się wprawdzie, że kompozytor opowiadając niezwykłe uczucia, jakie sercem jego miotają, rzuca swe myśli, niby wyrazy, samopas, bez związku i wiedzy.

Toć przecież przypatrzywszy się dobrze tym okresom, i tam się miary rytmicznéj dopatrzymy, i tam się przekonamy, że jakkolwiek kompozytor kresek, takty przecinających, nie umieszcza, przecież różną postać nutom nadając, tém samém wartość w czasie im określa, czyli domyślny takt im naznacza. Ucho nasze wewnętrznem wiedzione uczuciem, mimo wiedzy naszéj prawie, z największą ścisłością początku każdego taktu śledzi i temuż szczególną wartość nadaje. Dla tego, jak to już wyżéj powiedziano, w takcie każdym jedne części wydatniejsze są od drugich: z tych więc pierwsze mocnemi, a drugie słabemi częściami taktu się zowią.

I tak: w takcie dwumiarowym część pierwsza jest mocna, druga zaś za słabą się uważa. W takcie czteroćwierciowym, czyli tak zwanym całym, jako z dwóch półnut złożonym, przycisk czyli akcent przypada na pierwszą i trzecią, dwie zas inne części pozostają słabe.

W takcie trójmiarowym i wszystkich do niego się odnoszących, pierwsza część otrzymuje przycisk mocny, a dwie drugie mają akcent słaby i t. d.

Chociaż w ciągu niniejszego dziełka przyjdzie nam jeszcze mówić o takcie; przy zdarzonéj jednak sposobności nie mogę dosyć zalecić uczniowi, aby największą baczność na tę część nauki muzycznéj dawał. Uczeń, jeżeli chce aby gra jego była jasną, zrozumiałą, powinien z każdéj cząsteczki taktu umiéć zdać sobie sprawę; niech nauczyciel przyzwyczaja swego pupilla do głośnego rachowania, obydwa na tém skorzystają: nauczyciel, że w przyszłości zgryzoty i mozołu sobie oszczędzi, uczeń zaś, iż czasu daremnie nie stracił; bo jak wyżéj wspomniałem, muzyka bez taktu, jestto jakoby widmo bez wiedzy i życia. Do nauczyciela też należy ściśle przestrzegać obieranie i zachowanie właściwego tempa w każdém dziele, które uczeń dokładnie wypracować przedsięwziął. Pamiętać trzeba: że ruch prędszy lub wolniejszy inny zupełnie charakter muzyce nadaje. Metronom (taktomierz) Mälzla, jako narzędzie stałe wolę kompozytora określające, ważną tu jest pomocą, nie na to wprawdzie, iżby uczeń jednym tchem w témże samém tempie całe dzieło przedstawił, ale, aby właściwe znaczenie nutom, myśli kompozytora wyrażającym na papierze, nadać potrafił. Chcąc takt widnym dla oka uczynić porusza się ręką (a nie wytupuje nogą, jakto wielu czyni) w równym przedziale czasu w tę i ową stronę, co się też dawaniem taktu nazywa.

W taktach prostych czyli dwumiarowych **C** i $\frac{2}{4}$ uderza się na raz ręką na dół na dwa ręką do góry Nº 1.

W taktach trójmiarowych uderza się na raz, ręką na dół, a na dwa, reką cokolwiek wzniesioną ku prawéj (albo ku lewéj, albo cokolwiek w górę); a na trzy, do góry Nº 2.

W takcie złożonym, mianowicie w czteroćwierciowym $\frac{4}{4}$ lub **C** i w dwunasto osemkowym, uderza się na raz, ręką na dół, na dwa, cokolwiek ku lewej stronie wzniesioną; na trzy, w tym samym kierunku ku prawéj, a na cztery, do góry Nº 3.

La mesure est l'âme de la musique, c'est elle qui ordonne nos pensées et leur donne un arrangement symétrique. Il est vrai, qu'il arrive quelque fois que le compositeur racontant les vives émotions qui agitent son coeur, jette ses pensées comme des mots sans suite.

En examinant cependant ces phrases avec attention, on trouvera facilement que quoique le compositeur n'ait pas mis les lignes qui séparent les mesures, toute fois, donnant toutes sortes de formes aux notes, il leur a donné une certaine valeur dans leur durée, c'est à dire qu'il leur a assigné une mesure sous-entendue. Notre oreille guidée par un sentiment intérieur cherche avec précision et presque à son insu le commencement de chaque mesure et lui donne une valeur particulière. C'est pourquoi, comme il a été dit plus haut, dans chaque mesure, certaines parties sont plus distinctes que les autres, on les a appelées parties fortes et les secondes parties faibles de la mesure.

Ainsi dans une mesure à deux temps, la premiere partie est forte et la seconde faible, dans une mesure à quatre noires, l'accentuation tombe sur la première et la troisième, quant aux autres elles restent faibles.

Dans une mesure à trois temps et dans toutes celles qui s'y rapportent, la première partie est fortement accentuée; les deux autres ne le sont que faiblement etc.

Il sera plus d'une fois question de la mesure dans le cours de ce petit ouvrage et pourtant on ne saurait trop recommander aux élèves de prêter la plus grande attention à cette partie de la science musicale. L'élève qui veut que son jeu soit clair et facile à comprendre, doit savoir se rendre compte de chaque partie de la mesure, le maitre doit habituer son pupille à compter à haute voix, ils y gagneront tous les deux; le maitre s'épargnera bien du chagrin et de la peine, l'élève ne perdra pas inutilement son temps; car comme on l'a déjà dit, la musique sans mesure est un corps sans vie, sans âme. Le maitre doit aussi strictement observer le choix et l'exécution du mouvement de l'ouvrage que l'élève a l'intention d'étudier. Il ne faut pas oublier que plus ou moins de vitesse suffit pour changer complètement le caractère de la musique. Le Métronomme de Mälz'l est d'une grande utilité comme instrument qui indique avec précision la volonté de l'auteur, non pour que l'élève joue tout d'une haleine d'après le mouvement voulu, une piece entière, mais pour qu'il puisse donner aux notes qui expriment sur le papier la pensée du compositeur leur juste valeur. Pour rendre la mesure plus visible à l'oeil, il faut mouvoir la main (et non le pied) à intervalles égaux de l'un et de l'autre côté, et c'est ce qui s'appelle battre la mesure.

Dans les mesures simples ou à deux temps **C** et $\frac{2}{4}$ on baisse la main en disant un, et on la lève pour deux, Nº 1.

Dans la mesure à 3 temps, on baisse la main pour un, on la soulève obliquement soit à droite soit à gauche pour deux; on la lève complètement pour trois, Nº 2.

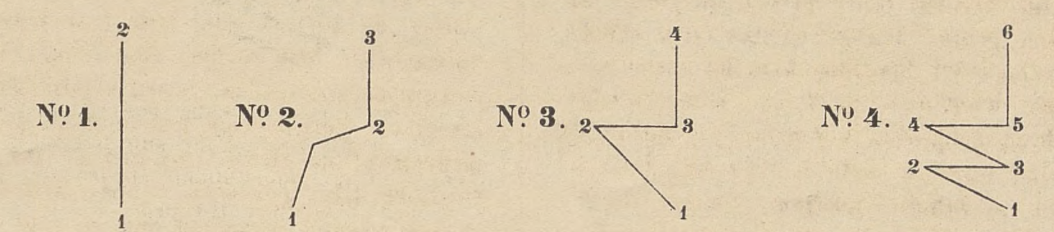
Dans les mesures composées comme dans celles à 4 temps $\frac{4}{4}$, ou **C** et de $\frac{12}{8}$, on compte un en baissant la main, deux en la relevant un peu vers la gauche, trois de même vers la droi te, quatre en la levant tout à fait Nº 3.

W złożonym $\frac{6}{8}$ daje się takt jak w czteroćwierciowym, tylko że na uderzenie na dół, rachuje się raz; dwa, na bok ku lewej; trzy ku prawéj; cztery ku lewéj; pięć ku prawéj; a w górę sześć Nº 4.

W prędkim postępie czasu można takt $\frac{6}{8}$ dawać na dwa uderzenia jak w $\frac{2}{4}$, to jest: trzy ósme na jedno uderzenie.

Dans la mesure composée de $\frac{6}{8}$ ou la bat comme dans celle a quatre temps $\frac{4}{4}$ mais on compte: un, deux, quand la main se baisse, trois quand elle se porte vers la gauche, quatre lorsqu' elle va vers la droite; cinq et six lorsqu' elle se lève tout à fait, Nº 4.

Dans un mouvement vif on peut battre la mesure de $\frac{6}{8}$ comme celle de $\frac{2}{4}$ c'est à dire $\frac{3}{8}$ sur un coup.

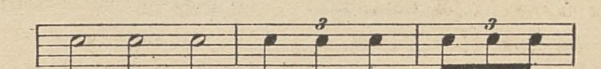


O Trójkach i Szóstkach.

Aby rozdział niniejszy uzupełnić, potrzeba nam raz jeszcze odwołać się do tablicy, określającéj wartość wzajemną nut względnie do zajmowanego czasu. Widzieliśmy tam, że jedna cała nuta mieściła w sobie półnut dwie, ćwierciowych cztery, raz wiązanych ośm, i t.d. czyli że wszystkie brzmienia miały się do siebie w stosunku parzystym. Są jednak niekiedy wypadki, gdzie odstępując od téj reguły, musimy w miejsce dwóch nut, brać trzy na jedne cześć taktu. W takim razie nuty te przybierają nazwisko trójki, które dla tém lepszego wyróżniania od innych, określają się tym znakiem 3. Trójka może być z rozmaitych nut złożoną, jednakową one przecież postać i wartość w czasie mieć muszą. I tak: jedne trójki przedstawiają się nam w półnutach, drugie w ćwierciowych, trzecie w raz wiązanych i t. d. np.

Des triolets et des sextelets.

Pour compléter ce chapitre il faut encore recourir au tableau qui peint la valeur réciproque des notes relativement à leur durée. On a vu qu'une note ronde vaut deux blanches, quatre noires, huit croches, seize doubles croches etc. c'est à dire que tous les sons aient entr' eux un rapport dont le nombre soit pair. Il arrive pourtant quelque fois qu'il faut enfreindre cette règle et prendre trois notes au lieu de deux pour une partie de la mesure. On les appelle alors triolets et pour mieux les distinguer des autres on leur ajoute le signe 3 Un triolet peut se composer de différentes notes, il faut cependant qu'elles aient une même forme et une même durée. Ainsi il y a des triolets de blanches, de noires, de croches, etc. p. ex.



Figury dopiero co przytoczone tę tylko trudność przedstawiają, że wymagają tak najrówniejszego wykonania, czyli że wszystkie brzmienia w skład trójek wchodzące, powinny wjak najrówniejszych przedziałach czasu następować po sobie.

Ponieważ jak trójki tak i nuty dwukrotnego postępu, posiadają swój odrębny charakter, ztąd wypływa, że trudności rosną gdy przyjdzie połączyć je wzajemnie, czyli nuty parzyste między nieparzyste wdzielić. Nie małéj bowiem trzeba wprawy i niezależności palców, aby się z tego zadania dokładnie wywiązać; dla tego zalecamy uczniowi powolną i długą pracę nad każdą ręką z osobna. Cel pożądany wtedy dopiero osiągnięty będzie, gdy rozmaitość figur żadnéj przeszkody tak jednej jak drugiéj ręce nie przyniesie. Objaśniać przykładami w nutach cośmy tu powiedzieli, na niczby się nie przydało. Ucho dobre i smak najlepiéj osądzi, czy uczeń w wykonaniu nut nieparzystych łącznie z parzystemi, właściwe jednych i drugich piętno zachować potrafił. Że jednak na rozmaite zdolności natrafiamy, chcąc postęp i tym ułatwić których natura mniéj szczodrze uposażyła, podajemy poniżej łatwiejszy w téj mierze środek.

Jeżeli więc zdarzy się wdzielać między trójki nuty dwukrotnego postępu, w takim razie obok najrówniejszego wykonania trójek można pierwszą nutę dwukrotnego postępu
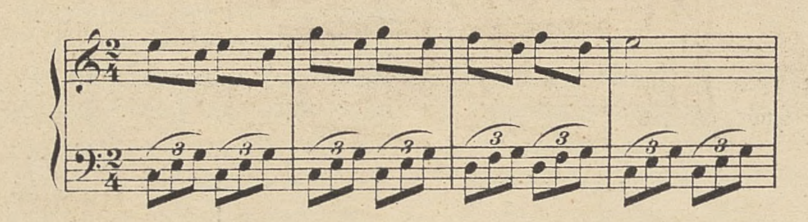
Les figures ci-dessus mentionnées n'offrent qu' une seule difficulté, c'est d'être exécutées également, c'est à dire que les sons formant le triolet doivent se suivre dans des intervalles réguliers.

De même que les triolets, les notes qui marchent en nombre pair c'est-à-dire deux, quatre etc. ont leur caractère, il en résulte que les difficultés augmentent de beaucoup quand il s'agit de les unir c'est-à-dire de joindre les notes d'un nombre pair à celles qui marchent en nombre impair comme les triolets etc. Il faut avoir une grande dextérité dans les doigts pour vaincre cette difficulté, c'est pourquoi il faut recommander à l'élève une application et un travail soutenus de chaque main. Le but ne sera atteint que lorsque la variété des figures ne présentera plus la moindre difficulté à aucune des deux mains. Il serait inutile de donner des exemples en notes sur ce qu'on vient de dire. L'oreille et le goût peuvent seuls bien distinguer, si l'élève a conservé dans l'exécution des notes paires et impaires le cachet qui leur est propre. Cependant comme les dispositions ne sont pas égales, on donne un moyen pour faciliter le progrès à ceux que la nature a moins richement dotés.

S'il arrive donc qu'on ait à unir un triolet aux notes qui vont de nombre pair on peut, tout en gardant la plus parfaite régularité dans l'exécution du triolet. Frapper la premiere

uderzyć z pierwszą, drugą zaś znacznie opóźniwszy z ostatnią nutą w skład trójki wchodzącą wygłosić, np.

note avec la première du triolet et ne jouer la seconde qu'avec la dernière p.ex.
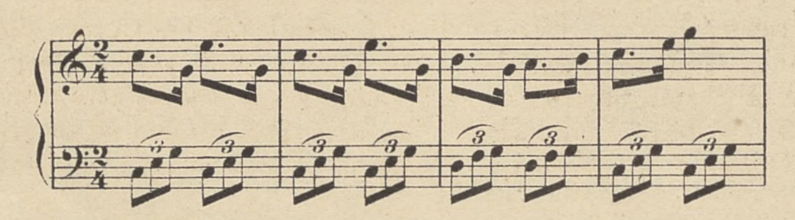


Sposób ten jest zapewne dowolnością, ale tylko chwilową, z której ani wątpimy, że uczeń grę swoją oczyści, skoro pojęcie muzykalne i mechanizm palców cokolwiek rozwinie.

Jeżeli w dwukrotnym postępie znajdujemy punkt przy pierwszej nucie położony, wtedy w ruchu wolnym druga z nich, to jest dwa razy wiązana, gra się po ostatniej nucie do trójki należącej; uderza się zaś z ostatnią, gdy gatunek taktu do prędkich zaliczamy, np.

Cette manière est sans contredit une licence momentanée dont l'élève saura purifier son jeu, lorsque son intelligence musicale et son mécanisme seront développés.

Si l'on trouve un point près de la première note il faut, si le mouvement est lent, frapper la deuxième note, c'est-à dire la double croche après la dernière du triolet. Il faut la jouer avec la dernière si le mouvement de la mesure est vif. p. ex.
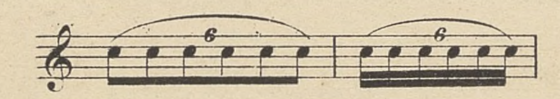


Szóstki mają także swój typ właściwy. Wszystko cośmy powiedzieli o trójkach i tutaj zastósowanie swoje znajduje. np.

Les sextelets ont aussi leur type particulier. Tout ce qu'on a dit du triolet peut s'y appliquer p. ex.

Szóstki piszą się
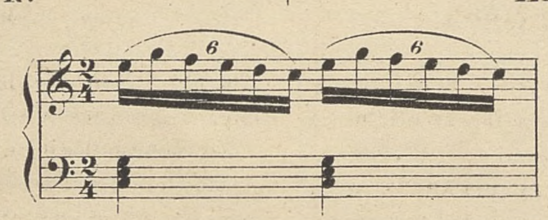
Les Sextelets s'écrivent.





Wykonanie szóstek.

Exécution des sextelets.
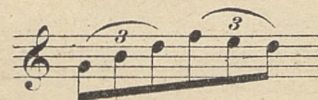


Pilną uwagę zwrócić należy, aby w wykonaniu, szóstek w trójki nieprzemieniać; wola bowiem kompozytora ściśle tu przestrzeganą być winna.

Ilekroć nad każdemi trzema notami liczbę 3 wypisaną spostrzegamy, jest to oznaką iż szóstki charakter trójek przybierają, np.

Il faut, dans l'exécution des sextelets, éviter avec soin de les changer en triolets. La volonté du compositeur doit être strictement observée.

Le chiffre 3 placé sur trois notes indique que les sextelets prennent le caractère des triolets. p. ex.
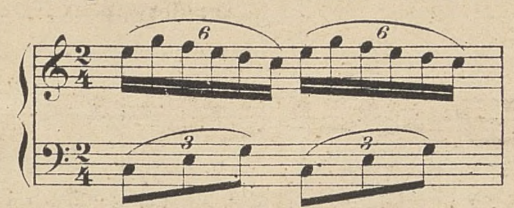


Samo się przez się rozumie, że szóstki swój typ pierwotny utrzymują, jeżeli nad niemi liczbę 6 kompozytor zamieścił, np.

Il est facile de comprendre que les sextelets conservent leur type primitif chaque fois que le compositeur les a surmontés du chiffre 6 par ex.



Wdzielanie trójek między szóstki odbywa się w zwykłym porządku bez żadnych szczególnych odznaczeń, np.

La jonction des triolets et des sextelets s'effectue dans l'ordre habituel sans aucune distinction p. ex.



Uwaga.

Że pauzy i kropki względnie do swéj wartości w czasie i tu wpływ swój wywierają, nad tém rozwodzić się byłoby zbytecznėm.

Oprócz trójek i szóstek trafiają się w dzisiejszych szczególniéj utworach figury w rozmaitych szeregach nut, to piątek, to siódemek i t. d., po sobie idące.

Znajdujemy nawet całe okresy niekiedy, w których te figury co chwila się zmieniają, a tylko cyfra nad niemi położona ostrzega nas o liczbie nut jaką w sobie zawierają.

Wykonanie figur rzeczonych, te same nastręcza nam uwagi, któreśmy już mówiąc o trójkach i o szóstkach podali. Zresztą są to trudności, z któremi uczeń nie tak prędko się spotka; wspominamy o nich nawiasem dla tego, aby gdy pora stósowna nadejdzie, wątpliwość jego i w téj mierze usunąć.

Remarque.

Il serait inutile de dire que les pauses silences et les points produisent leur influence d'après la valeur relative à leur durée.

Outre les triolets et les sextelets, on trouve surtout dans les compositions modernes des figures de differentes quantités de notes: des cinquièmes, des septièmes qui se succèdent.

Il y a même des phrases entières ou les figures changent à tout moment et le chiffre qui les dénote indique seul le nombre des notes qu elles renferment.
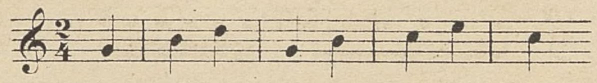
L'éxécution de ces figures offre les mêmes difficultés dont on a fait mention pour les triolets et les sextelets. L'éléve n'aura pas à les vaincre immédiatement. On en fait ici mention par parenthèse se promettant d'en ôter tout doute quand le moment sera opportun.

O nutach przedtaktowych.

Nuta przed taktem umieszczona, odnosi się co do wartości do ostatniego, któremu zwykle tyle wartości pod względem czasu brakuje, ile jéj ona w sobie zawiera, np.

Des notes qui précèdent les mesures.

Une note placée devant une mesure s'y rapporte par la valeur relative à la durée qui manque à cette dernière mesure p. ex.



Rozdział VI.

O odległościach czyli interwallach.

Odstęp jakiegobądź tonu wziętego w porównaniu z drugim, bądź wyżéj bądź niżéj położonym, zowiemy interwallem (odległością).

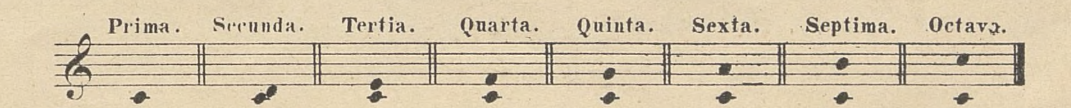
Ztąd mówimy np: że od C do D jest interwall sekundy, od C do E interwall tercyi, od C do F kwarty, od C do G kwinty, od C do A sexty, od C do H septymy, od C do C oktawy; a to z łacińskiego języka prima, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima, octava. Tablica następująca przedstawi dokładnie w nutach, cośmy dopiero słowami orzekli.

Chapitre VI.

Des Intervalles.

On appelle intervalles la distance d'une note quelconque en comparaison d'une autre placée soit plus haut soit plus bas.

C'est pourquoi l'on dit qu'il y a l'intervalle d'une seconde entre Ut et Ré, d'une tierce entre Ut et Mi d'une quarte entre Ut et Fa, d'une quinte entre Ut et Sol, d'une sixième entre Ut et La, d'une septième entre Ut et Si et d'une octave entre Ut et Ut. On a pris du latin les expressions, prima, secunda, tercia, quarta, quinta, sexta, septima, octava. Le tableau ci-joint présentera parfaitement en notes, ce qui vient d'être expliqué en parole.



Dalsze ustępy czerpią również nazwiska swoje z łacińskiego np: nona, decima, undecima, etc. Nona, dziewiąty stopień od głównego tonu, jako wydająca toż samo brzmienie oktawą wyżéj co i secunda, uważa się za powtórzenie téj ostatniéj. Decima brzmi jak tercya w oktawie, i t. d.

Les dénominations suivantes prennent de même leur nom du latin p. ex. nona, decima, undecima etc. Nona le neuvième dégré du ton primitif, comme répetant d'un octave plus haut le son de la tierce etc.

O szykach tonicznych czyli o gammach.
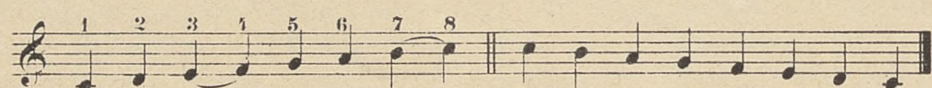
Gamma majorowa (twarda).

Gamma, jest to szereg siedmiu tonów z powtórzeniem oktawy w tym porządku kolejno po sobie następujących, iżby trzeci od czwartego i siódmy od ósmego różnił się jednym tylko półtonem, inne zaś jednym całym tonem, np.

Des ordres toniques ou gammes.

La gamme majeure.

La gamme est une rangée de sept sons avec une répétition de l'octave, se succédant de manière à ce qu'il n'y ait qu'un demi ton de différence entre le troisième et le quatrième ton, ainsi qu'entre le septième et le huitième, les autres doivent différer d'un ton entier.



Jasny ztąd wniosek: że aby szyk toniczny utworzyć, potrzeba pięciu tonów całych i dwóch półtonów.

Każda gamma nosi nazwisko swojego pierwszego tonu, który też technicznie toniką albo tonacyą się zowie. Ponieważ w jednéj oktawie znajdujemy tonów dwanaście, a z każdego z tych brzmień dadzą się układać gammy podobne poprzednićj, więc i szyków czyli gamm majorowych mamy w muzyce dwanaście. W gammie z tonu C nie natrafiamy na żadne przenośniki, gdyż półtony znajdują się na swoich właściwych miejscach.

Nie tak się przecież rzecz ma z innemi szykami. Jeżeli weźmiemy od C piąty ton do góry, to jest G i na nim zechcemy gammę utworzyć, przekonamy się, że tam tony i półtony wtedy tylko nastąpią po sobie przepisanym wyżéj porządkiem, gdy siódmą nutę podwyższymy jednym półtonem, czyli gdy przy F położymy krzyżyk.

Wiemy już że krzyżyki i bemole, jedne są stałe, drugie przypadkowe.

Postępując kwinta do góry od ostatniego tonu, napotkamy zawsze na nową tonikę, i aby na niéj gammę utworzyć musimy dodawać za każdą razą po jednym więcéj krzyżyku przy kluczu, a wszystkie wciągu całego szyku starannie zachować. Tym sposobem otrzymamy szereg złożony z sześciu gamm majorowych z krzyżykami, a te będą w tonacyach: G, D, A, E, H i Fis.

Aby uniknąć nadmiaru krzyżyków, sześć szyków następujących wyraża się przez zniżenie, to jest za pomocą bemolów. Tony i półtony mają tu zachować właściwe sobie miejsca. Dla tego łatwiéj będzie uczniowi gdy wróci do tonu C i od tego ostatniego poszuka dalszych gamm, które już nie kwintą jak pierwéj ale kwartą do góry, lub, co na jedno wyniesie, kwintą na dół po sobie następują. Pierwszy więc ton, który z kolei po C wypadnie, będzie F i w tym dla wiadoméj przyczyny jeden bemol przed H położymy.

Wypisujemy tu cały szereg szesciu szyków przez bemole otrzymywanych, a te są w tonacyach: F, B, Es, As, Des i Ges.

Il est donc clair qu'on a besoin de cinq tons entiers et de deux demi tons pour former une gamme.

Chaque gamme porte le nom de son premier ton, que techniquement on appelle tonique. Comme il y a douze tons et qu'on peut sur chacun de ces tons former une gamme de la manière sus mentionnée, il s'en suit qu'il y a douze gammes majeures dans la musique. Dans la gamme d'Ut on ne trouve pas d'accident a la clef, car les demi tons se trouvent à leur place.

Il n'en est pas de même des autres gammes. Si l'on prend le cinquième ton d'Ut en montant c'est à dire Sol et que l'on veuille faire une gamme, on se convaincra que les tons et les demi tons ne se suivent pas dans l'ordre voulu et susmentionné, à moins que l'on élève la septième note d'un demi ton, c'est à dire que l'on ne place un dièze près de Fa.

On sait que les dièzes et les bémols sont fixes ou ccidentels.

En remontant d'une quinte, du dernier ton, on trouve une nouvelle tonique et pour faire la gamme, on est obligé d'ajouter chaque fois un dièze à la clef et de l'observer avec soin pendant toute la durée de la gamme. On obtiendra de cette manière une série de six gammes majeures avec des dièzes, qui auront pour tonique Sol, Ré, La, Mi, Si et Fa ♯.

Pour eviter une surabondance de dièzes les six gammes suivantes sont exprimées en descendant, c'est-à-dire par les bémols. Les tons et les demi tons doivent garder leur place propre. C'est pourquoi il sera plus facile à l'élève de revenir au ton d'Ut et de chercher de là les autres gammes qui ne se trouvent plus en montant, d'une quinte, mais d'une quarte, ou ce qui revient au même d'une quinte en descendant. Le premier ton que l'on trouvera après Ut sera donc Fa et l'on sera obligé de mettre un bémol devant Si pour les raisons mentionnées.

On trouvera ici la série des six gammes obtenues par les bémols et elles auront pour toniques Fa, Si♭, Mi♭, La♭, Ré♭ et Sol♭.

Gamma minorowa (miękka).

Gamma, jest dwojaka: jedna majorowa, druga minorowa. Główną różnicę między temi dwoma szykami stanowi tercya, którą też Francuzi trybem (mode) nazywają. Przez tryb, rozumiemy przeto trzeci ton w gammie, który w każdym szyku

La Gamme mineure.

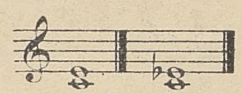
Il y a deux genres de gammes: la majeure et la mineure C'est la tierce qui constitue la différence principale entre ces deux gammes et les français l'ont appelée mode. On comprend donc par mode le troisième ton de la gamme, qui

z pierwotnym tonem porównany może tworzyć tercyę wielką lub małą, to jest majorową lub minorową. Jeżeli ta tercya jest majorowa, czyli wielka, wtedy i gamma będzie majorowa: jeżeli zaś minorowa czyli mała, wtedy i szyk do rzędu minorowych zaliczamy.

Ztąd w gammie majorowéj brzmienie pierwszego tonu, inaczéj tonika zwanego, musi być od trzeciego o dwa całe tony, czyli o tercyę wielką odległe w gammie; zaś minorowéj, ponieważ tercyę półtonem do toniki zbliżamy, różnicą zatém między pierwszym tonem a trzecim jest jeden tylko cały ton i jeden półton, czyli mówiąc krócéj mała tercya. np.

comparé avec le ton primitif forme la grande ou la petite tierce, c'est à dire la majeure ou la mineure. Si la tierce est grande ou majeure, la gamme l'est aussi, si elle est petite ou mineure, la gamme sera alors comptée dans le mode mineur.

De là dans la gamme majeure le son de la tonique doit se trouver éloigné du troisième de deux tons entiers ou d'une grande tierce, dans la gamme mineure, comme on rapproche la tierce d'un demi ton de la tonique, la différence entre le premier et le troisième ton est d'un ton et demi ou proprement dit d'une petite tierce p. ex.
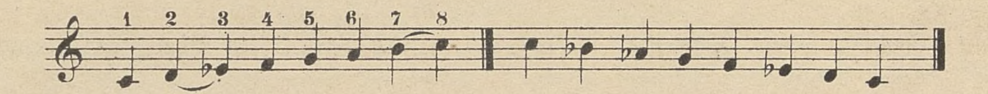


To przejście tercyi wielkiéj na małą, tę ma jeszcze własność w szyku minorowym, że półtony położenie swoje zmieniają. Widzieliśmy bowiem w gammie majorowéj postępując do góry, iż brzmienia: trzecie od czwartego i siódme od ósmego różniły się jednym półtonem, w szyku zaś minorowym rożnicę tę znajdujemy między brzmieniami, drugiém a trzeciém i siódmém a ósmém.

Schodząc na dół gamma minorowa bardziéj jeszcze ostępuje od swojego pierwotnego wzoru; gdyż nietylko, że małą tercyę zatrzymuje, ale jeszcze zniża półtonem sextę i septimę, a tém samém z sexty i septimy wielkiéj, które w szyku majorowym znajdujemy, robi sextę i septimę małą. np.

Le changement de grande tierce en petite a encore cette propriété dans le mode mineur que les demi tons changent de position. On a vu dans la gamme majeure, en montant qu'il n'y avait qu'un demi ton de différence entre le troisième et le quatrième, ainsi qu'entre le septième et le huitième, dans le mode mineur on trouvera cette différence entre le deuxième et le troisième ton, et entre le septième et le huitième.

La gamme mineure descendante s'éloigne encore plus de son modèle primitif, car non seulement elle conserve la petite tierce, mais baisse encore d'un demi ton la sixième et la septième et par cela même change celles ci, de grandes, comme on les trouve dans le mode majeur en petites. p. ex.



Uwaga.

Z doświadczenia własnego przekonałem się, że przytoczony tu wykład gammy minorowéj jest nader utrudzający dla dzieci; dla tego wspominam o innym ze szkoły Kalkbrennera.

Aby utworzyć gammę minorową, trzeba postępując do góry, brać tercyę małą zamiast wielkiéj, resztę zaś tonów zatrzymać bez zmiany tak, jak je w gammie majorowéj znajdujemy. Schodząc, zachowujemy wszystkie tony do składu tejże tercyi należące, ktorą jako tonikę szyku majorowego uważamy. Ztąd ten naturalny wypływa wniosek: że każda gamma minorowa składa się z dwóch majorowych, dla tego radzimy uczniowi wtedy dopiero przystąpić do pierwszych, gdy z drugiemi, to jest majorowemi, najdokładniéj będzie już obznajmiony. *)

Odnośnie do dwunastu tonów oktawą objętych, gamm minorowych jest także dwanaście, a mianowicie w tonacyach z krzyżykami: A, E, H, Fis, Cis, Gis i. Dis; z bemolami zaś z tonów: D, G, C, F, B, Es.

*) Gamma minorowa, na określenie swoje nie potrzebuje znaków osobnych, ale posługuje się temi jakie przy swojéj małéj tercyi znajduje.

Remarque.

Je me suis convaincu par ma propre expérience que l'explication de la gamme mineure, citée ci-dessus présente trop de difficultés pour les enfants, aussi j'en mentionne une autre que l'on rencontre dans l'ecole de Kalkbrenner.

Pour faire une gamme mineure, il faut en montant prendre la petite tierce au lieu de la grande, tout en conservant pour le reste des tons l'ordre qu'on a observé dans la gamme majeure. En descendant on garde tous les tons qui appartiennent à la tierce que l'on considère comme tonique de la gamme majeure. Il en résulte que chaque gamme mineure se compose de deux majeures, et c'est pour cette raison qu'il faut conseiller à l'élève de n'aborder les premières, qu'aprs s'être parfaitement familiarisé avec les secondes, c'est à dire avec les gammes majeures.*)

Il y a douze gammes mineures relativement aux douze tons compris dans une octave, dont six avec les dièzes La, Mi, Si, Fa♯, Ut♯, Sol♯, Ré ♯, six avec les bemols: Ré, Sol, Ut, Fa, Si♭ et Mi♭.
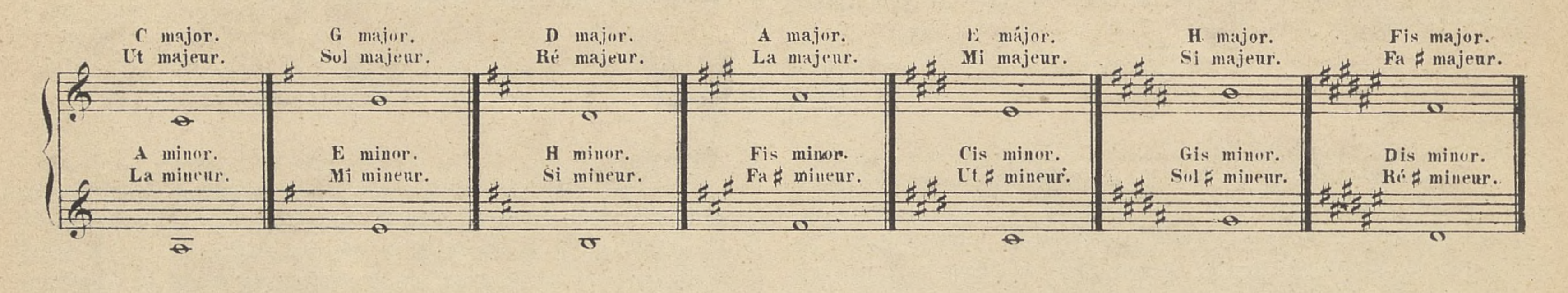
*) La gamme mineure n'a pas besoin de signes particuliers pour être déterminée, et elle se sert de ceux qu'elle trouve près de sa petite tierce.

O pokrewieństwie tonów majorowych z minorowemi.
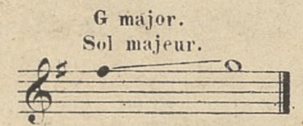
Kiedy przy kluczach tonów majorowego i minorowego jednakową liczbę znaków, to jest krzyżyków lub bemolów umieszczoną znajdujemy, wtedy mówimy, że dwa takie tony są sobie pokrewne. np.

Des tons relatifs majeurs et mineurs.

Si l'on trouve près des clefs majeures et mineures le même nombe de signes, c'est à dire de diezes ou de bémols, on dit que ces deux tons sont relatifs p. ex.
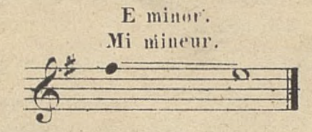


Wiemy już, że każda gamma nosi nazwisko swego pierwotnego tonu czyli swéj toniki. Jeżeli więc chcemy szybko, za jednym rzutem oka, wynaleźć tonikę szyku majorówego z krzyżyków ułożonego, wtedy szukamy takiéj nuty, jakiéj się nad ostatnim krzyżykiem, przy kluczu umieszczonym domyślamy. np.

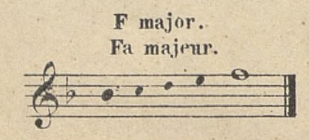


W tym przykładzie nutą nad ostatnim krzyzykiem domniemaną było G. i tę téż nutę uważamy za tonikę gammy nazwisko G noszącéj.

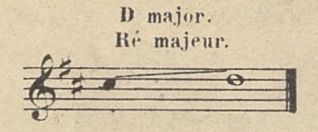
Toniką tonu minorowego, z krzyżyków utworzonego, będzie przeciwnie nuta, pod ostatnim krzyżykiem przy kluczu położonym domyślna np.



Aby otrzymać tonikę szyku majorowego, na bemolach opartego, poszukalibyśmy czwartéj nuty z kolei, jakiéj się nad ostatnim bemolem przy kluczu zamieszczonym dorozumiewamy np.
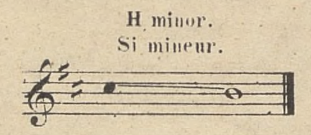


On sait que chaque gamme porte le nom de sa tonique. Si l'on veut donc promptement, d'un coup d'oeil trouver la tonique du mode majeur formé de dièzes, il faut chercher la note supposée, au-dessus du dernier dieze près de la clef par exemple
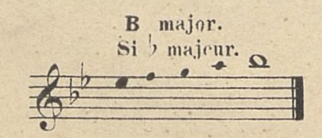


Dans cet exemple la note supposée au-dessus du dernier dièze étant Sol, nous la considérons donc comme la tonique de la gamme portant le nom de Sol.

La tonique du mode mineur formée des dièzes sera au contraire la note supposée sous le dernier dièze placé près de la clef p. ex.
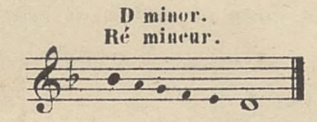


Pour obtenir la tonique du mode majeur fondée sur les bémols on chercherait la quatrième note suivante que l'on suppose sur le dernier bémol près de la clef p. ex.
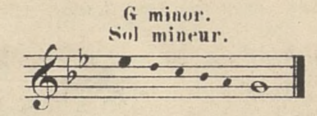


Za tonikę tonu minorowego, z tym ostatnim spokrewnionego, wzięlibyśmy nutę piątą, pod ostatnim bemolem przy kluczu położonym domyślną. np.

D minor.
Ré mineur.



Pour la tonique du mode mineur allié à ce dernier, on prendrait la cinquième note supposée sous le dernier bémol, placé près de la clef p. ex.

G minor.
Sol mineur.



O rodzajach tonów.

Trzy są rodzaje tonów w muzyce, a mianowicie: 1 Diatoniczny, 2gi Chromatyczny, 3ci Anharmoniczny.

Rodzaj diatoniczny jest ten, który się posługuje tonami i półtonami naturalnemi, w skład gammy major lub minor wchodzącemi.

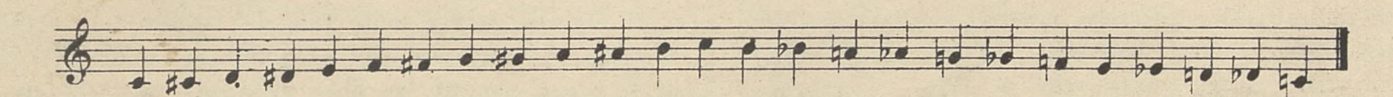
Chromatycznym rodzajem zowiemy taki, w którym następstwo tonów odbywa się kolejno samemi tylko połtonami, a to za pomocą znaków w muzyce używanych, jakiemi są: krzyżyki i bemole. np.

Des genres de tons.

Il y a trois genres de tons dans la musique, tels que: 1º le Diatonique, 2º le Chromatique 3º l'Enharmonique.

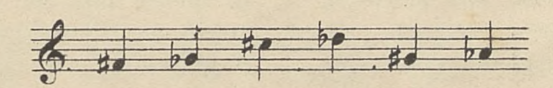
Le genre diatonique est celui qui se forme de tons et de demi-tons naturels entrant dans la composition de la gamme majeure ou mineure.

On appelle genre chromatique celui dans lequel la suite des sons se forme de l'emploi des demi tons successifs et cela à l'aide des signes employés dans la musique, tels que les dièzes et les bémols p. ex.



Zamieniając jednę nutę na drugą w ten sposób, że ucho nasze zmiany téj dostrzedz i ocenić nie potrafi, tworzymy rodzaj trzeci, wyrazem Anharmoniczny określony. np.

En changeant une note en une autre de manière, a ce que l'oreille ne puisse ni remarquer, ni évaluer ce changement, on forme le troisième genre nommé Enharmonique p. ex.



Oczewiście, że przemiany téj z jednego tonu na drugi i w tym ostatnim rodzaju także przenośniki to jest krzyżyki i bemole, dokonywają.

Il est évident que ce changement d'un ton en un autre dans ce dernier genre s'effectue de même, à l'aide des accidents à clef, c'est-à-dire des dièzes et des bémols.

Rozdział VII.

O rozmaitych odcieniach w dotknięciu klawisza.

Nic bardzéj nie nuży umysłu nad jednostajność. Jak różnorodne są bowiem uczucia nasze, tak też i różne muszą być sposoby, by je bądź w mowie, bądź w sztukach pięknych przedstawić. Malarz rozlicznych farb dobiera, aby grę kolorów stosownie do potrzeby ożywić, lub ściemnić. Muzyk ma także farby, a temi farbami są tony, którym nadając raz tę, drugi raz ową barwę, stara się w słuchacza swego przelać to, co się w głębi jego duszy dzieje.
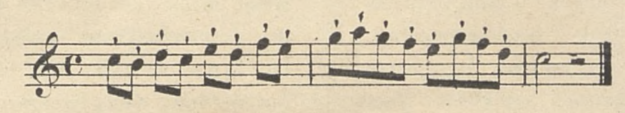
Dotknięcie klawisza ważną tu gra rolę; ono bowiem brzmieniem instrumentu stósownie do woli grającego kieruje, a więc na moc, czystość, lekkość i pewność tonu wpływa. Jak zaradzono by odcienia te i nutom przekazać, zobaczymy to poniżéj. I tak: kreski (' ' ' ' ' ') wyżéj nut lub pod niemi położone przybierają nazwisko staccatissimo, oznaczają zaś: uderzenie wybitne, oderwane, silne i śmiałe. np.

Chapitre VII.

Des differentes nuances dans le toucher.

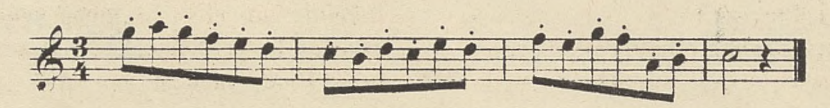
Rien ne fatigue plus l'esprit que l'uniformité. De même qu'il existe une manière sublime d'exprimer ses pensées, de même elle se rencontre dans le domaine du coeur pour la rendre dans la musique. Le peintre compile ses couleurs pour donner, selon le besoin, plus ou moins de vie à son tableau. Le musicien a aussi ses couleurs, ce sont les sons, en leur donnant diverses nuances, il fait passer à son auditoire ce qui émeut son âme.

Le toucher joue ici un role important; il influe sur la force, la clarté la légèrté et la sureté des sons; il se prête, se conforme à la volonté de l'exécutant. On verra plus bas, comment on s'y est pris pour donner différentes nuances aux notes Ainsi les signes (' ' ' ' ' '), placés au-dessus, ou au dessous des notes, prennent le nom de staccatissimo et désignent un toucher distinct, fort et hardi p. ex.



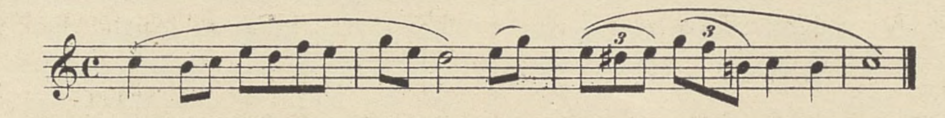
Kropki (......) zastępują wyraz włoski w muzyce używany: Staccato, a nadając dotknięciu więcéj lekkości, wymagają łagodniejszego i mniéj oderwanego tonu. np.

Les points (......) suppléent le mot italien Staccato employé dans la musique et en ajoutant au toucher plus de légèreté, exigent un son plus doux et moins détaché p. ex.



Znak ⌒ legato, po polsku zwięźlikiem zwany, przeciwną wcale dążność od dwóch poprzednich wskazuje. Ostrzega on nas albowiem, aby nuty pod nim umieszczone jak najrówniéj, a więc bez najmniejszego odrywania palców wygrywać. Tony powinny spływać tu, że tak rzeknę, jeden za drugim. np.

Le Signe ⌒ legato, en français coulé designe une tendance contraire aux deux précédentes. Il avertit que les notes placées dessous doivent être jouées le plus également possible sans détacher les doigts. Les sons doivent pour ainsi dire, couler les uns aprés les autres p. ex.
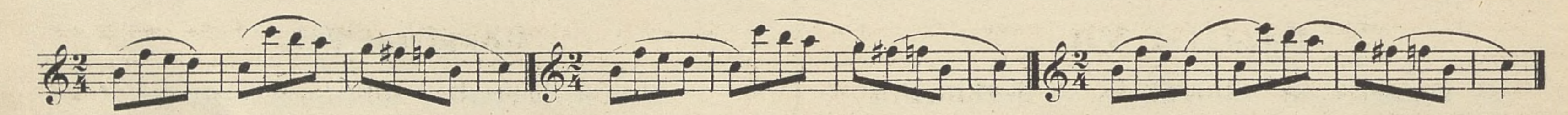


Wystrzegać się wszakże potrzeba przetrzymywania palców na klawiszach dłużéj, aniżeli wartość nut w czasie tego wymaga, błąd ztąd wynikły pociągnąłby za sobą najgorsze skutki, wprowadzając w muzykę nieład i chaos.

Zwięźlik upoważnia nas także do odjęcia palca z klawisza po ostatniéj nucie, nad którą znajdujemy go umieszczonym, z tém jednak zastrzeżeniem, aby takt, przez przerwę ztąd wynikłą, żadnego uszczerbku nie poniósł. Usunięcie to palca z klawisza staje się także powodem, dla którego nuta pierwsza w następującym zwięźliku silniejszego trochę odznaczenia od innych nabiera. Wielkiéj tu przeto ogłędności potrzeba w odnoszeniu się do wymagań przez kompozytorów w skazanych. Niewłaściwe bowiem odjęcie ręki, posunięcie lub skrócenie zwięźlika, niweczy zupełnie myśl pierwotną i całkiem inne znaczenie jéj nadaje. np.

Il faut se garder toute fois de laisser les doigts sur les touches plus longtemps que ne l'exige la valeur des notes, cette faute occasionnerait les plus mauvais résultats et jetterait dans la musique le désordre et la confusion.

Le legato autorise aussi à lever le doigt de la touche après la dernière note, sur la quelle il se trouve, cependant avec cette restriction que l'interruption qui en résulte ne fasse nullement souffrir la mesure. Le déplacement du doigt de la touche fait que la première note dans le legato suivant prend une distinction un peu plus forte que les autres notes. Il faut donc une grande prévoyance dans l'expression des désirs des compositeurs. Déplacer mal à propos la main, précipiter ou abréger le legato détruit tout à fait la pensée primitive et lui donne une toute autre signification p. ex.
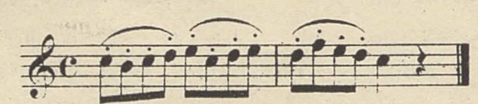


Odnośnie do poprzedniéj uwagi, zwięźlik nad dwiema tylko położony nutami np. etc. wymaga: aby pierwszą z nich nieco mocniéj uderzyć, a po drugiéj nucie każę rękę niebawem z klawisza usunąć.

Jest jeszcze inny odcień legata, oznaczony łukiem, pod którym umieszczone bywają kropeczki ⌒. Zasadza on się na nader miękkiém i lekkiém naciśnięciu klawisza, które ulżeniem na każdą nutę ręki otrzymujemy Legato rzeczone, dobrze wykonane czyni ton rzewnym, przez co do uwydatnienia uczucia w okresie śpiewnym wielce się przyczynia. np.

Rélativement au signe précédent, le legato placé au-dessus de deux notes p. ex. etc. exige que la première soit attaquée avec un peu plus de force et que la main se retire incessammant de la touche après la seconde.

Il y a encore une autre nuance de legato désignée par un arc avec des points en dessous ⌒. Il se base sur un toucher moëlleux et léger que l'on n'obtient qu'en allégeant la main à chaque note. Le legato sus-mentionné, bien exécuté produit un son attendrissant et contribue beaucoup à la prééminence des sentiments dans le chant p. ex.



Wszystkie znaki, któreśmy w tym rozdziale nad nutami wypisane widzieli, przedstawiają się w utworach muzycznych już to same, lub z następującemi wyrazami obok umieszczonemi, jak: staccato, staccatissimo, legato, legatissimo, leggiéro, leggierissimo, portamento i t.d. Zadaniem tych ostatnich jest tylko grającego tem dobitniéj o woli kompozytora przestrzegać.

Tous les signes qui ont figuré dans ce chapitre se rencontrent dans les oeuvres de musique, ou seuls, ou désignés par les dénominations suivantes: staccato, staccatissimo, legato, legatissimo, leggiero, leggierissimo, portamento etc. Le but en est, d'exprimer avec force et précision en l'exécutant, la volonté du compositeur.

Synkopy.

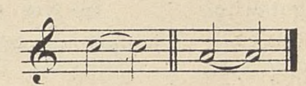
Pierwéj, nim działanie synkop poznamy, musimy się jeszcze z innym znakiem, łącznikiem zwanym, obznajmić.

Łącznik ⁀ spaja czyli łączy dwie nuty sobie podobne, toż samo brzmienie wydające, w jednę, a to w ten sposób: że pierwszą z nich tylko uderzamy, a drugą (zostawiając palec na klawiszu) przetrzymujemy przez całą jej wartość w czasie, bez powtórnego uderzenia. np.

Des Syncopes.

Avant d'en venir aux syncopes, il faut encore se familiariser avec un autre signe appelé liaison.

La liaison ⁀ joint ou unit deux notes semblables, faisant entendre le même son, de sorte que quand on a attaqué la première, (en laissant le doigt sur la touche) on la retient jusqu'à ce que la suivante ait été frappée p. ex.
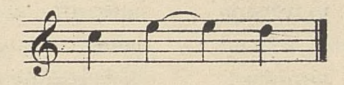


Łącznik tylko dwie nuty też same, to jest jednakowe brzmienie wydające, w jednę zlać może; położony bowiem nad dwoma różnorodnemi tonami przestaje być łącznikiem, a więc za zwięźlik uważać go należy

Wracając do synkopy powiemy, że dwie nuty jednakowe, tożsamość brzmienia posiadające, z których pierwsza wziętą jest na czas słaby, a druga przetrzymaną przez czas mocny taktu, nazywają się synkopą, np.*)

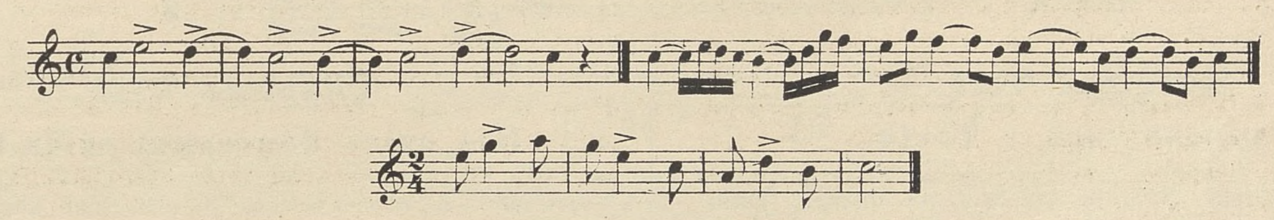
La liaison ne peut unir que deux notes faisant entendre le même son, mais placée sur deux notes de sons différents elle cesse d'être liaison pour prendre la denomination de coulé.

Pour en revenir aux syncopes, on dira que deux notes ayant le même son, dont la première est prise pour un temps faible et la seconde retenue durant le temps fort de la mesure se nomme syncope p. ex.*)
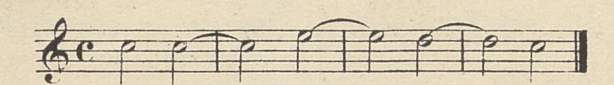


czyli skracając pisownię otrzymamy formułę następującą np.

ou en abrégé par écrit on obtient la formule suivante p. ex.
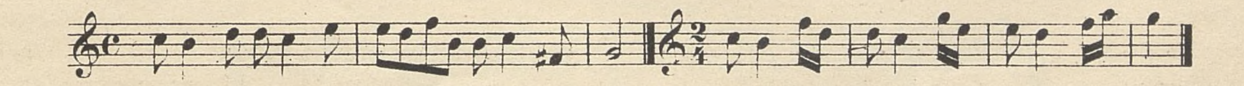


Jakkolwiek łącznik spajając dwie nuty, tworzy częstokroć synkopę, nie jestto przecież jego wyłącznem zadaniem. Trafiają się bowiem liczne wypadki, gdzie tenże, prócz prostego dwóch nut połączenia, żadnego innego na nie wpływu nie wywiera. np.

Quoique la liaison unissant deux notes forme souvent une syncope, ce n'est cependant pas son but exclusif. Il y a bien des cas ou liant simple ment deux notes, elle ne produit aucune autre influence p. ex.



W przykładzie przytoczonym nuty jakkolwiek łącznikiem spojone, nie są przecież synkopami a to dla tego, że znajdujemy je umieszczone na częściach pierwszych i trzecich taktów, czyli zawsze mocnych, ztąd mało od siebie różnych. Synkopa może być nietylko na całych częściach taktowych, ale jeszcze i na ich cząsteczkach. np.

Dans cet exemple les notes quelque liées quelles soient ne sont pas des syncopes, parce qu'elles se trouvent placées sur les premières et les troisièmes parties de la mesure, ou toujours fortes et par là peu différentes les unes des autres. Le syncope peut être non seulement sur les parties entières de la mesure, mais encore sur de plus petites-parties p. ex.



*) Mówiąc o takcie wspominaliśmy już o jego mocnych i słabych częściach.
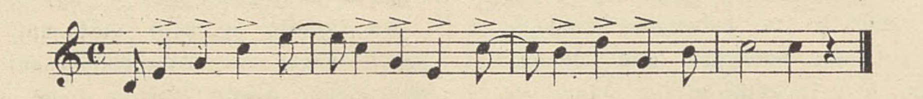
*) En parlant de la mesure on a déjà fait mention de ses fortes et de ses faibles parties.

Dwojakim sposobēm da się to wytłomaczyć, albo 1mo: że nuta w pośrodku będąca, większą o połowę wartość w czasie od poprzedniéj i następnéj posiadając, silniejszego tém samém uwydatnienia nabiera; albo 2do: jeżeli zmienimy w wyobraźni postać nut na inną (co domyślném zdwojeniem ich wartości w czasie można „uskuteczniċ"), wtedy nuty te padną na część słabą taktu i przez przeciąg części mocnéj przetrzymane zostaną, a więc utworzą synkopy.

Bywają jeszcze niekiedy synkopy ciągłe, to jest jedna po drugiéj idące. np.

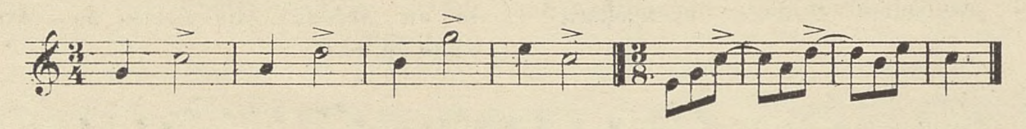
On peut l'expliquer de deux manières: 1º que la note du milieu ayant la moitie plus de valeur que la précédente, la suivante prend une prééminence plus forte; 2º si dans l'imagination on change la forme d'une note en une autre (ce qu'on peut effectuer en doublant la valeur par rapport au temps), ces notes se portant alors sur la partie faible de la mesure et durant la partie forte, serónt retenues et formeront par là les syncopes.

Il y a encore parfois des syncopes continuelles, c'est à dire qui se suivent. p. ex.



W taktach trójmiarowych, jeżeli znajdujémy nutę na drugą część taktu wziętą a przez przeciąg trzeciej przetrzymaną, albo w trzeciéj, to jest w ostatniéj części uderzona i łukiem z następującą a w przyszłym takcie pierwszą spojoną: w takim razie nuta owa, nabierając dobitniéjszego odznaczenia, przejmuje własnosci téj, jaka na mocną część taktu pada, czyli innemi słowy: synkopą się staje np.

Si dans les mesures a trois temps, on trouve une note prise pour seconde partie de la mesure et retenue durant la troisième, ou frappée dans la troisième ou dernière partie et jointe par une liaison avec la première de la mesure suivante, cette note acquérant une distinction plus marquée prend les qualités de celle qui tombe sur la partie forte de la mesure, ou en d'autres termes, devient une syncope. p. ex.



Rozdział VIII.
O ozdobnikach i Trylu

Jak samo nazwisko wskazuje, ozdobniki są to małe nutki które jakkolwiek do szkicu głównego melodyi nie należą, przecież ją upiękniają i na uzupełnienie jéj wpływają. Dobrze wprowadzone i wykonane, miłe dla ucha czynią wrazenie; źle zastósowane i przedstawione, melodyę szpecą, a grającego na posmiewisko wystawiają. Kompozytor rzecz swoję znający najlepszym tu jest sędzią: dla tego niech uczeń ściśle pilnuje tego, co w nutach napisaném znajduję. Wszelkie dodatki sa raz na zawsze jak najściśléj wzbronione: one bowiem kalecząc myśli cudze, szkodę autorowi przynoszą.

Rozmaite bywają gatunki ozdobników jedne grają się prędko, drugie wolno; jedne są pojedyńcze, drugie z dwóch, trzech i więcéj nutek złożone: wszystkie zaś drobnym piszą się charakterem.

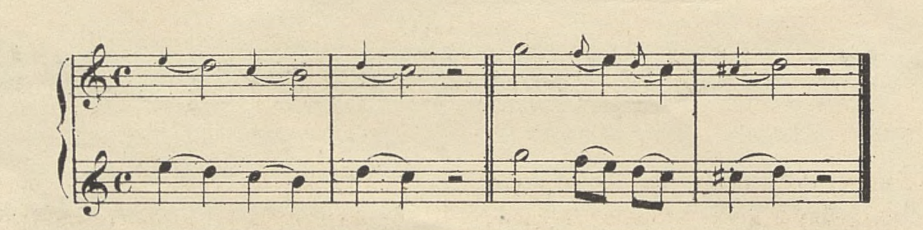
Nutki długie nazywają się appogiatura z włoskiego języka od wyrazu appogiare (wspieraċ) a to dla tego: ze one niby nutę główną przed którą są umieszczone, wspierają np.

Chapitre VIII.
Des notes d'agrément et du trille.

Les notes d'agrément, comme le nom seul l'indique, sont de petites notes qui, quoique n'appartenant pas à la principale mélodie l'embellisent et la complètent. Bien introduites et bien exécutées elles causent à l'oreille une agréable sensation; mal appliquées et mal présentées elles défigurent la mélodie et exposent l'exécutant à la dérision. Le compositeur bien au courant de son art en est le meilleur juge, aussi faut-il que l'élève prête attention à ce qui est écrit dans les notes Tous les suppléments une fois pour toutes sont défendus, parce qu'en estropiant les pensées d'autrui elles portent préjudice à l'auteur.
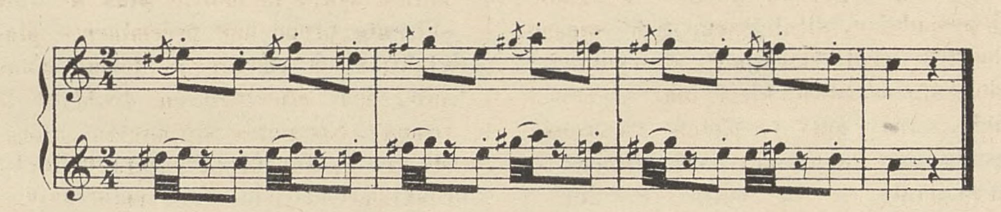
Il y a différentes especes de notes d'agrément; les unes se jouent vite, les autres lentement; les unes sont simples, les autres composées de deux, trois et plus de notes, et on les écrit en petit caractère.

Les notes longues se nomment appogiatura de l'italien du verbe appogiare, (appuyer) parce qu'elles appuient soit disant la note principale devant la quelle elles sont placées. p. ex.
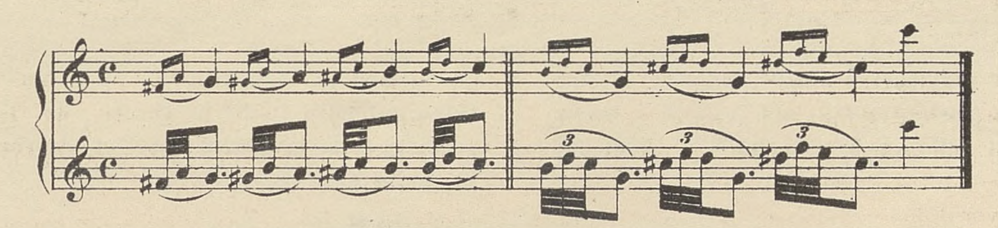


Nutki krótkie, z prętkami cienką kreseczką przekreślonemi wykonywać się zawsze bardzo szybko powinny. np.

Les notes brèves transversalement coupées par une petite barre doivent toujours etre exécutées très rapidement p. ex.
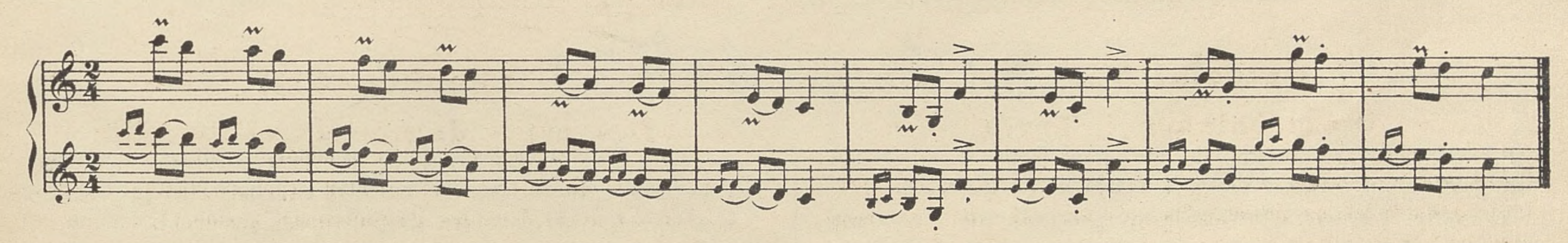


Również jak najmniejszą wartość w czasie, nucie głównéj ujmować mają, a więc prędkiego wygrania potrzebują ozdobniki z dwóch lub trzech nutek złożone, z włoskiego języka grupetti zwane. np.

Les notes d'agrément formées de deux ou trois petites notes, nommées de l'italien grupetto doivent de même occuper le moins de temps sur la valeur de la note principale, et exigent par cela une prompte exécution p. ex.



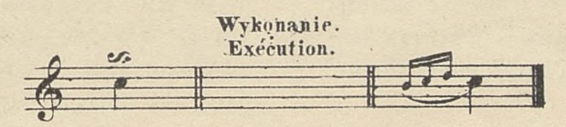
Trafia się niekiedy w utworach muzycznych znak taki (𝆗), który z włoska mordento mianujemy. Zastępuje on miejsce dwóch, trzech lub czterech nutek, główną nutę poprzedzających; te zaś potrzeba spiesznie, dobitnie i równocześnie z basem odegrać. np.

On rencontre de temps à autre dans les oeuvers de musique le signe (𝆗) que l'on a nommé de l'italien mordento; il supplée deux, trois et quatre petites notes précédant la principale, il faut les jouer avec rapidité, précision et simultanéité avec la basse p. ex.



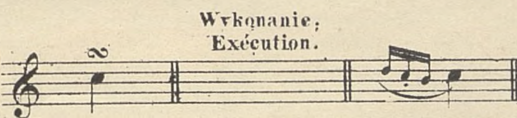
Grupetto w pisowni umieszcza się nad nutą główną lub po niéj W pierwszym razie grupetto składa się z trzech nutek diatonicznie po sobie następujących, a znak, który go przedstawia, w dwóch nam się odmiennych kształtach pokazuje. Jeżeli jest taki: (∾), wtedy te trzy nutki wykonać należy, począwszy od tonu o jeden stopień nutę główną poprzedzającego, idąc w postępie do góry. np.

Le grupetto se place sur ou après la note principale. Dans le premier cas le grupetto se compose de trois notes et le signe qui le représente s'offre sous deux formes différentes. S'il est tel (∾) il faut l'éxécuter en commençant par le ton qui précède la note principale, par l'ordre ascendant.



Gdy zaś znak rzeczony ma postać następującą: (∾), wykonanie to odbywa się w postępie na dół, począwszy od tonu o jeden stopień nutę główną poprzedzającego. np.

Quand le signe sus mentionné a la forme suivante, (∾) l'exécution s'opère par l'ordre descendant à commencer du ton qui précède d'un degré la note principale p. ex.



Ilekroć się zdarzy, że przed nutą, do któréj się grupetto odnosi, natrafiamy na nutkę na jednym z nią stopniu leżącą,

Chaque fois qu'il arrive que devant la note à la quelle le grupetto se rapporte on trouve une petite note placée

wtedy wygłosiwszy tę nutkę przebiega się szybko trzy tony (jak je w przykładzie ostatnim widzimy) i nutą główną zakończa. np.

sur le même dégré, on passé rapidement sur trois tons (comme on le voit dans le dernier exemple) et le termine par la note principale. p. ex.



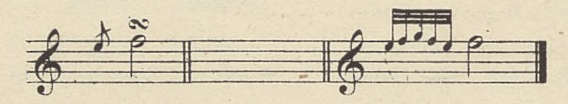
Też nutkę znajduje się jeszcze niekiedy na tonie, nutę główną poprzedzającym. Wykonanie, tę tu tylko różnicę przedstawia, że można: albo zaraz po tonie nad nutą główną (jak najczęściéj robią) skończyć, np.

On rencontre encore parfois cette petite note sur le ton qui précède la note principale. Elle ne présente pour l'exécution que cette différence, que l'on peut (comme cela se fait le plus souvent) ou finir immédiatement après le ton sur la note principale p. ex.



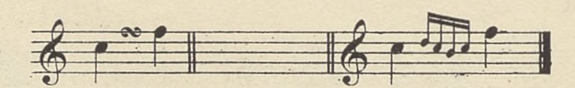
albo grupetto z pięciu tonów przyległych złożyć, to jest: figurę całą z przykładu ostatniego powtórzywszy, raz jeszcze małą nutkę dać słyszyć, po czém jak zawsze na nucie głównéj spocząć. np.

ou former un grupetto de cinq tons contigus, c'est à dire faire entendre toute la figure de l'exemple précédent, avec répétition de la petite note, et s'arrêter comme toujours sur la principale p. ex.



Grupetto po nucie głównéj położone zastępuje miejsce czterech małych nutek, które wygrywają się sposobem niżéj na przykładzie wskazanym. np.

Le grupetto qui suit la note principale, en remplace quatre petites exécutées de la manière suivante p. ex.



Ozdobnik niniejszy pojawia się pospolicie w miejscach śpiewnych, i dla tego z wdziękiem wygłosić go trzeba.

Częstokroć w grupettach trafiają się przypadkowe zniżenia lub podwyższenia. I tak: kompozytor znak ozdobnik zastępujący czasem:

1º Kreseczką w pośrodku przecina np. ⧦, lub pod nim krzyżyk zamieszcza np. ♯

2º Niekiedy nad nim bemol np. ♭

3º Niekiedy wreszcie kasownik nad lub pod znakiem wypisuje.

W pierwszym przypadku, należy nutkę, niżéj nuty głównéj będącą, wziąść półtonem wyżéj; w drugim zaś, nutka wyżéj głównéj położona, bierze się półtonem niżéj. W trzecim i ostatnim wreszcie, kasownik unieważnia znaczenie przenośnika, (to jest krzyżyka lub bemola) odnoszącego się do właściwéj sobie nutki. Przykłady następujące lepiéj to objaśnią.

La note d'agrément présente se rencontre ordinairement dans les morceaux mis en chant et doit être exprimée avec grâce.
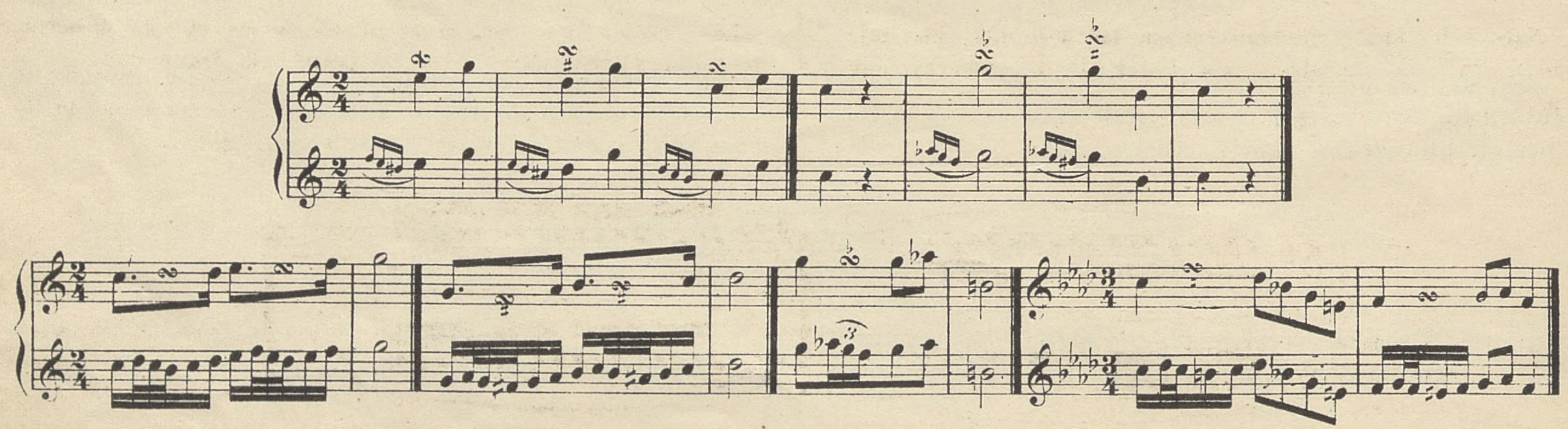
Il arrive souvent dans les grupetto, des accidents descendants ou ascendants. Ainsi le compositeur ajoute au signe qui les remplace:

1º une barre qui le traverse ⧦, ou un dièse au-dessous. p. ex. ♯

2º par fois un bémol au-dessus p. ex. ♭

3º enfin un bécarre au-dessus ou au-dessous.

Dans le 1er cas, il faut prendre un demi ton plus haut la petite note qui se trouve devant la principale. Dans le 2e cas, la petite note au-dessus de la principale se prend un demi ton plus bas. Dans le 3e et dernier cas le bécarre annule la signification de l'accident de la clef (le dièse ou le bémol) qui se rapporte à l'une des petites notes. Les exemples suivants.



O trylu.

Tryl jestto szybkie i równe powtarzanie dwoch tonów, podług diatonicznego szyku po sobie idących.

Oznacza on się zaś głoskami *tr*, które się bądź nad, bądź pod nutą wypisują. Tryl zaczyna się od nuty głównéj, do któréj się przybiera ton sąsiedni wyższy i do téjże nuty głównéj powraca.

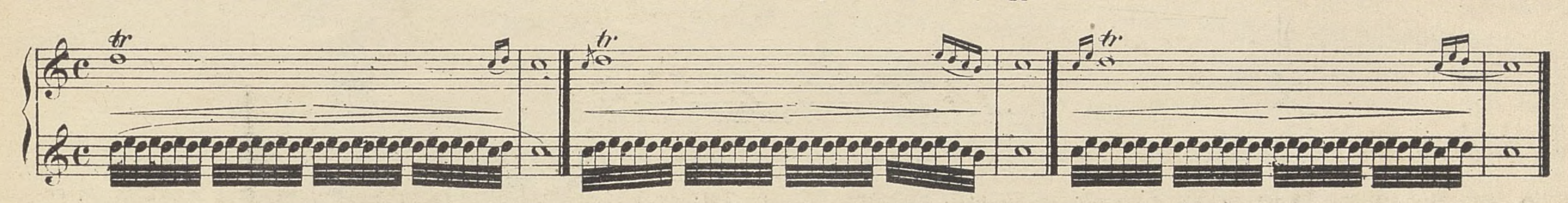
Wszelkie małe nutki przed trylem lub po nim spotykane, do tegoż trylu należą i z nim jedną całość nierozerwaną stanowią. np.

Du Trille.

Le trille est une répétition rapide et alternative de deux tons qui se suivent dans l'ordre diatonique.

On l'indique *tr* que l'on écrit soit au-dessus soit au-dessous de la note Le trille commence par la note principale, et après y avoir ajouté le ton voisin ascendant revient à cette meme note.

Toutes les petites notes que l'on rencontre soit avant soit après le trille y appartiennent et forment un ensemble indissoluble.



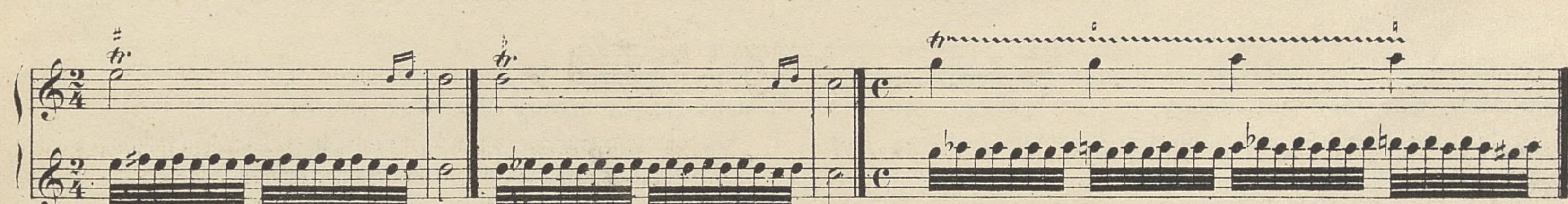
Wężyk ~~ od litery *tr* prowadzony wskazuje: aby tryl dotąd robić, dopóki się wężyk nie skończy. np.

Le signe sinueux ~~ apres les lettres *tr* indique que l'on doit exécuter le trille jusqu'à la fin de ce signe. p. ex.
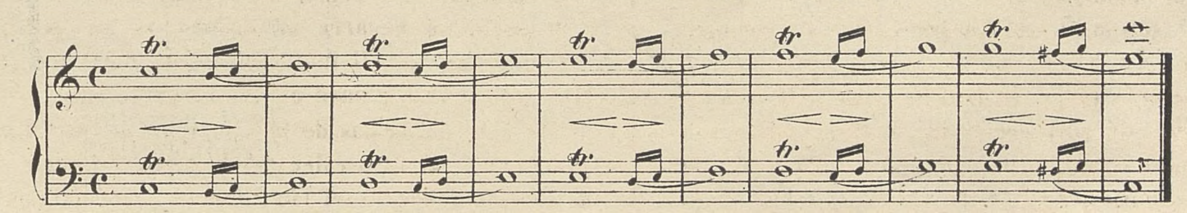


Jeżeli się trafia nad nutą do trylu przeznaczoną krzyżyk, bemol lub kwadrat, przenośniki te odnoszą się do nuty przybranéj wyższéj, np.

Si l'on rencontre au-dessus de la note designée pour le trille un dièze, un bémol, ou un bécarre, ces accidents de la clef se rapporteront à la note ascendante ajoutée. p. ex.



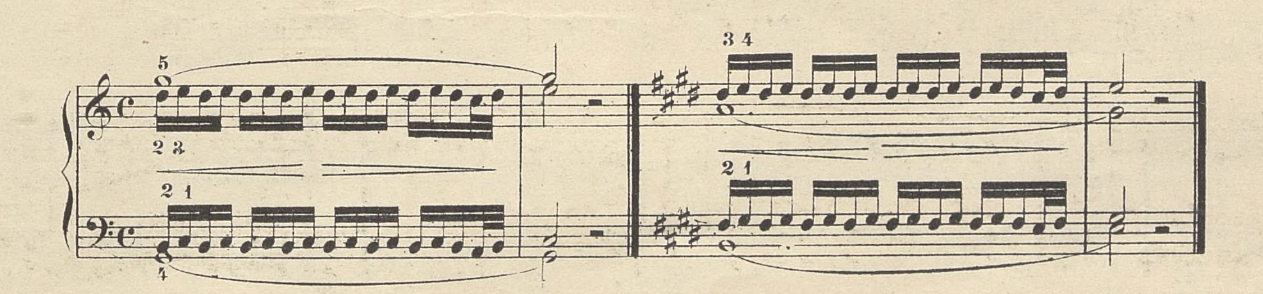
Tryle zaczynają się grać wolno, potém stopniowo rosną w sile tonu i prędkości, wreszcie słabną i w pierwotnym niemal ruchu ustają. np.

Les trilles doivent d'abord être exécutés lentement, puis acquièrent graduellement de la force dans le ton et la rapidité, s'affaiblissent vers la fin et cessent à peu près dans leur mouvement primitif. p. ex.
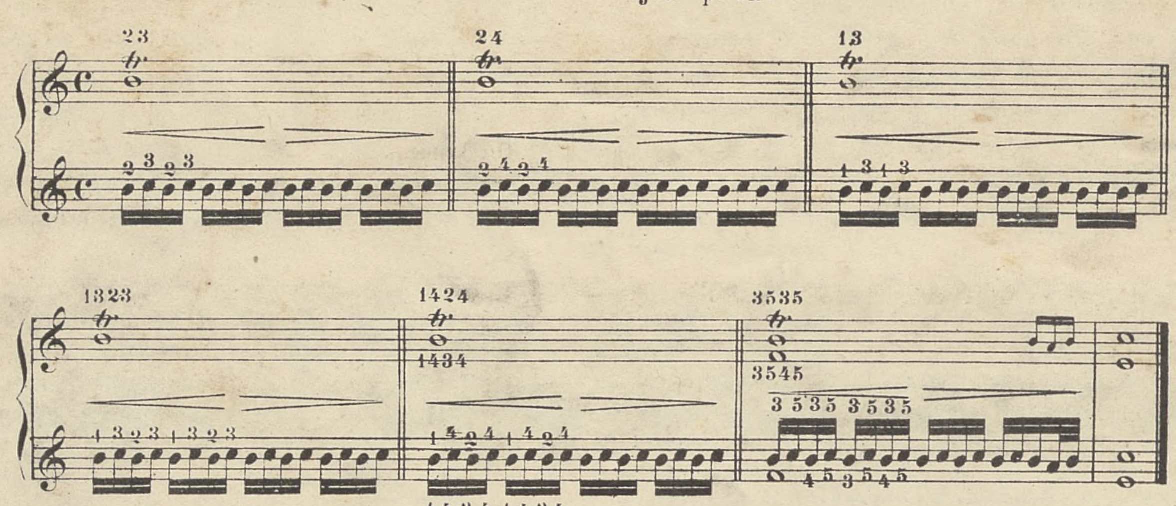


Nuty całe, które się nad trylem lub pod nim znajdują, muszą być aż do skończenia tegoż trylu wytrzymane. np.

Les rondes qui se trouvent au-dessus ou au-dessous du trille doivent être retenues jusqu'à la fin p. ex.
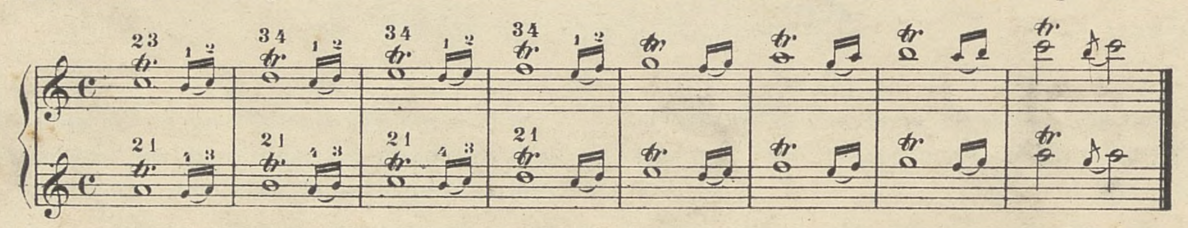


Kiedy tryl trwa długo a palce się zmęczą, wtedy można je przemienić na inne, z tym przecież warunkiem, aby ztąd żadnéj w grze przerwy nie było. np.*)

Si les doigts s'engourdissent par suite de la longueur du trille, on peut le continuer avec d'autres a condition que ce changement n'occasionne aucune interruption dans le jeu p. ex.*)
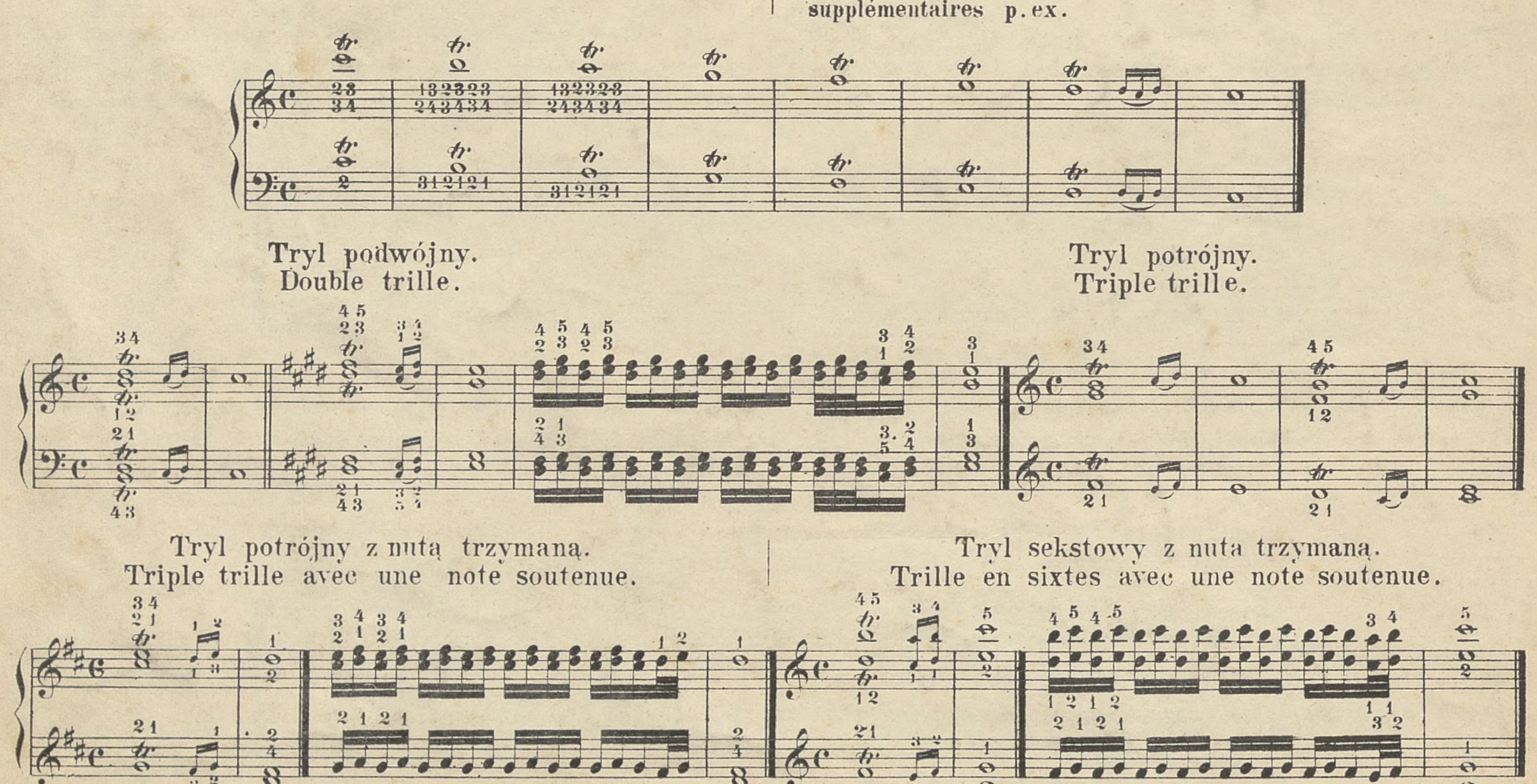


Oto jest wzór trylu postępującego sposobem diatonicznym do góry, wraz z jego zakończeniem. np.

Voici le modèle du trille ascendant dans l'ordre diatonique, avec la manière de le terminer. p. ex.



Widzieliśmy w przykładzie ostatnim, że w każdym takcie dwie małe nutki tryl uzupełniały.
Nutki te opuszczają się, gdy postęp trylu jest na dół, z wyjątkiem jednak taktu ostatniego, w którym tryl rzeczony dodatkowemi nutkami zakończyć się powinien. np.

On a vu dans le dernier exemple, que le trille finissait dans chaque mesure par deux petites notes.
On omet ces deux notes lorsque le trille est dans l'ordre descendant, en exceptant la dernière mesure dans la quelle le trille en question doit se terminer par les petites notes supplémentaires p.ex.
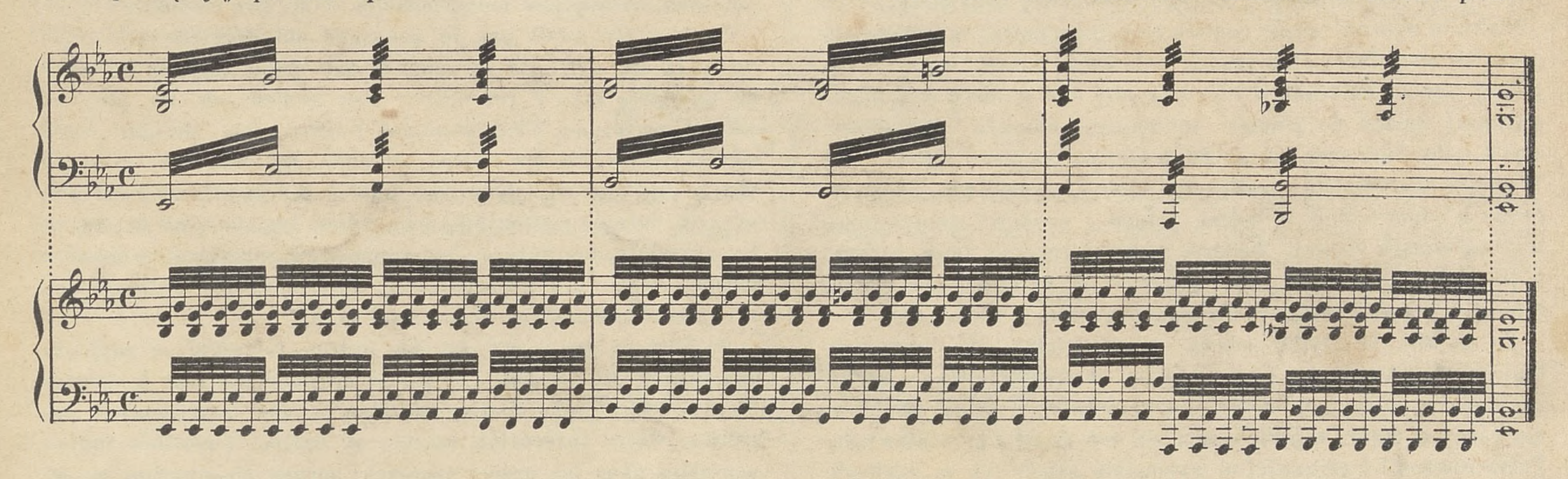


*) Aby bezpotrzebnego wypisywania nut uniknąć, zamiast w przyszłym rozdziale, tutaj już podajem układ palców w wykonaniu trylów.

*) Pour éviter la transcription inutile des notes on cite ici le doigter des trilles pour n'en pas parler dans le chapitre suivant.

Tremolo, wyraz włoski, znaczy: drżeć. Figura ta wymaga wielkiej siły i giętkosci ręki; dokładnie wykonana naśladuje przedłużone dzwięki organów lub orkiestry. Przytaczam tu różne sposoby jéj pisania. np.

Tremolo, terme italien qui signifie trembler. Cette figure exige une grande force et une grande souplesse de la main; exécutée avec précision elle imite le prolongement de l'orgue ou de lorchestre. Voici différentes manières de l'écrire p.ex.



Rozdział IX.

Słówko o układzie palców.

Mówię słówko: chcąc bowiem przedmiot wyczerpnąć, trzebaby wszystkie niemal środki przewidzieć, jakiemi. tylko geniusz ludzki, celem wygłoszenia pomysłów swoich, rozporządzić może. Mechanizm gry fortepianowéj w ostatnich czasach tak wydoskonalony został; kompozytorowie zwłaszcza nowocześni, jak Beethoven, Chopin, Liszt i t.d.; lotem wyobraźni pędzeni, każdy z nich tak wielkie zasoby samoistności rozwinął, ze streścić co ważniejsze tylko, jak nie jest w możności jednego człowieka, tak też przeciążając pamięć ucznia nagromadzeniem zbyt wielkiéj ilości reguł, nie na wieleby się przydało Że jednak wszystko ma swój naturalny przebieg, że i wspomnieni mistrze, nim osiągnęli szczyt doskonałości, musieli wesprzéć się na jakichś niezachwianych pewnikach które im za podstawę do rozbudzenia własnéj indywidualności służyły; postaram się zatém wskazać niektore w téj mierże zasady. Jakkolwiek one przedmiotu całego nie ogarną, przecież uczniowi chociaż pierwsze, niezbędne wiadomości, dotyczące się dobrego układu palców, podadzą. Ponieważ podkładanie wielkiego palca pod inne, największą trudność stanowi, oczywistą jest rzeczą, że im poruszenia ręki są rzadsze, symetryczniejsze, pewniejsze, im palce naturalniéj po sobie następują, tém też i układ palców będzie dokładniejszy.

Mamy figury muzyczne stałym i niezmiennym ulegające zasadom; te więc umieć dokładnie tém jest koniecziniejszém, że one staja się źródłem, z którego mnóstwo niewyczerpane innych kombinacyj wypływa. Do takich figur należą: po 1sze Szyki toniczne, tak majorowe jak minorowe; po 2ie Rzędy chromatyczne; po 3ie Akkordy brzmiace jednocześnie i akkordy rozpryśnięte; po 4te tryle; po 5te nuty pojedyńcze i całe figury symetrycznie powtarżane; po 6te Oktawy.

Zastanówmy się nieco nad każdym z tych sześciu punktów z osobna.

I tak co do 1go: Szyki toniczne sa podstawą, na któréj cały niemal mechanizm spoczywa; w nich się éwiczyć z całą sumiennością najgłówniejszém powinno być zadaniem ucznia, chcącego szybkie i rzeczywiste robić postępy.

Chapitre IX.

Un mot sur le doigter.

Je dis un mot, car si lon voulait épuiser ce sujet il faudrait prévoir tous les moyens dont le génie humain peut disposer pour exprimer ses diverses inspirations. Le mécanisme du pano a été tellement perfectionné dans ces derniers temps; les compositeurs notamment les modernes, tels que Beethoven, Chopin, Liszt etc. entraînés par l'élan de leur imagination ont développé de si grandes ressources dindividualité qu'il est impossible à un seul homme d'en faire un resumé même des plus importants. Ce résumé en surchargeant la mémoire de l'élève par l'accumulation du grand nombre de règles ne serait d'aucune utilité. Cependant comme tout a son cours naturel, et que même les maitres en question ont dû s'appuyer sur des principes inébranlables avant d'avoir atteint le faîte de la perfection qui leur a servi de base pour développer leur individualité, on tâchera d'indiquer plusieurs règles concernant ce sujet. Quoiqu' elles n'embrasseront pas le sujet en entier, elles indiqueront pourtant à l'élève les notions premières et indispensables sur le doigter. Comme la plus grande difficulté consiste à passer le pouce sous les autres doigts, il est évident que le doigter ne sera véritablement exact que, si les mouvements de la main sont modérés, réguliers et fermes.

Il y a des figures musicales soumises à des principes fixes et inaltérables, il est donc urgent de les savoir, vu qu'ils sont la source d'où dérive un nombre inépuisable de combinaisons. Il faut mettre au nombre de ces figures: 1º Les ordres toniques majeurs et mineurs 2º Les genres chromatiques 3º Les accords vibrant simultanément et les accords dispersés, 4º les trilles, 5º les notes simples et les figures entières, répétées régulièrement, 6º les octaves.

Il convient d'examiner ces six points séparément.

1º Les ordres toniques sont la base du mécanisme; l'élève doit donc s'appliquer à les exécuter le plus consciencieusement possible s'il veut faire des progrès rapides et réels.

Gammy wszystkim są potrzebne; one zatrudniają zarówno początkującego, jak i skończonego wirtuoza; one jedynie mogą palcom nadać giętkość, sprężystość, lotność, jasność, a to są niezbędne dobrego wykonawcy przymioty.

Wieleż to wreszcie mamy innych biegników, które w gammach początek swój biorą; toć trudno w każdem dziele muzycznem jednej kartki znaleść, w któréjby się bez gammy lub przynajmniéj czegoś do gammy podobnego obeszło Dla tego uczeń całą baczność na szyki toniczne, zwrócić powinien. W części praktycznej podajemy wszelkie możliwe sposoby (wraz z odpowiednim układem palców,) szyków tonicznych, w odległościach oktawy, decymy, sexty, tercyi to znów gammy w postępie trzykrotnym, czyli przez trójki, przez szóstki i t.d. tam więc ucznia odsyłamy, raz jeszcze gorliwą pracę zalecając.

Co do 2go Wszystko cośmy powiedzieli o szykach tonicznych, odnosi się i do rzędów chromatycznych Część praktyczna mieści w sobie najwłaściwszy układ palców dla różnych figur, w jakich nam się też rzędy przedstawiają. Prócz równości i płynności w wykonaniu zalety (1 w szykach tonicznych konieczne), żadne się tu szczególniejsze uwagi nie nastręczają.

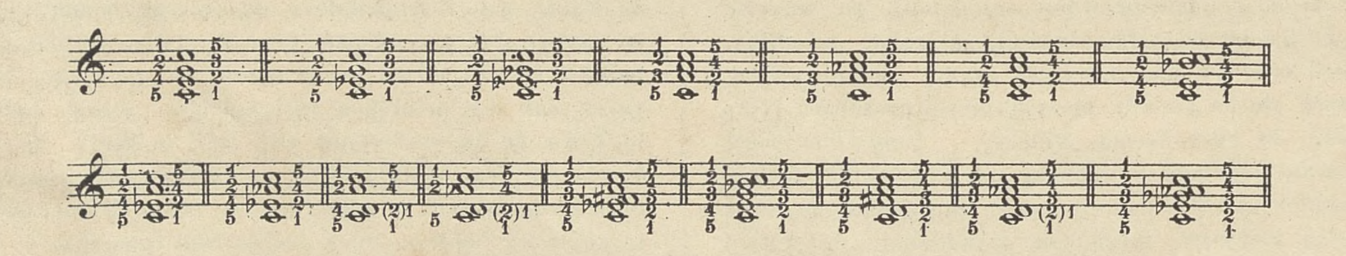
Co do 3go Akkordy brzmiące jednocześnie. Te w licznych nader kształtach spotykamy. Najpraktyczniejszy w nich układ palców jest taki, w którym przedział między klawiszami będzie, o ile się tylko da, najsymetryczniej zachowany, czyli innemi słowy mówiąc, starać się trzeba o to, aby każdy palec wzięty pojedyńczo, miał stosunkowo jednakową liczbę klawiszów do objęcia. Podajémy tu liczne przykłady akkordów brzmiących jednocześnie Liczby położone po lewej stronie należą do. lewéj; te zaś, które po prawéj spotykamy, prawéj służą ręce. np.

Les gammes sont de toute nécessité, elles doivent occuper l'élève aussi bien que le virtuose, elles seules peuvent donner aux doigts la souplesse, l'agilité, la fermeté et la précision qui sont les qualités indispensables á un bon exécutant.

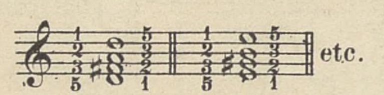
Combien n'y a-t-il pas de passages qui dérivent des gammes. Il est difficile de trouver une page dans un ouvrage de musique, sans y rencontrer une gamme ou un passage qui lui ressemble. C'est pourquoi l'élève doit diriger toute son attention sur les ordres toniques. On trouvera dans la partie pratique de cet ouvrage toutes les manières possibles, avec le doigter convenable, les ordres toniques, les dixièmes, les sextelets, les tierces, les gammes qui marchent en nombre impair (comme les triolets etc.); on y renvoie l'élève en lui recommandant le plus grand zèle.

2º Tout ce qui a été dit des ordres toniques se rapporte aux genres chromatiques. La partie pratique contient le doigter le plus exact pour toutes les figures que représentent ces genres. Outre l'exécution exacte et coulée (qualités indispensables dans les ordres toniques) aucune observation ne se présente ici.

3º Accords simultanés; on les rencontre sous de nombreuses formes. Le doigter le plus pratique est celui dont la division est la plus symétrique, ou en d'autres termes, il faut tacher à ce que chaque doigt pris séparement ait la même quantité de touches proportionnellement à saisir. On trouvera ici de nombreux exemples d'accords vibrants simultanément. Les chiffres placés à gauche appartiennent à la main gauche, ceux qui se trouvent à droite font partie de cette main p.ex.



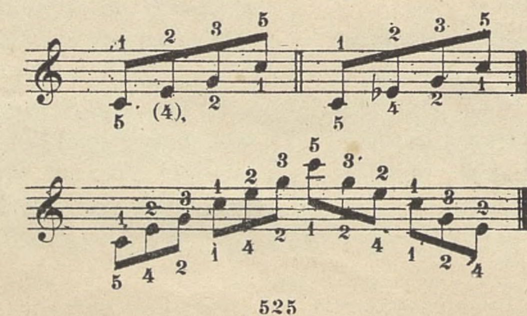
W tonacyach D, E, A i H układ palców w pierwszym z przytoczonych akordów cokolwiek zmianie ulega np.



Le doigter dans les tons de Ré, Mi, La et Si diffère du doigter de lexemple précédent.

Ponieważ akkordy rozpryśnięte tém się tylko od brzmiących jednocześnie różnią: że w tych ostatnich wszystkie tony na raz dają się słyszeć; w pierwszych zaś brzmienia kolejno jedne za drugiemi wygłaszane bywają, układ więc palców dogodny dla jednych, będzie tém samém dogodny i dla drugich. np.

Comme les accords brisés diffèrent des simultanés, en ce que dans les derniers, tous les sons se font entendre à la fois, et dans les premiers les uns après les autres, le doigter commode aux uns le sera aussi aux autres p. ex.



Cyfry górne należą do ręki prawéj, dolne zaś do lewéj.
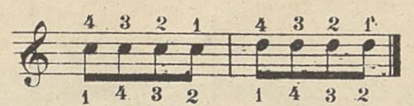
Les chiffres marqués au-dessus des notes marquent la main droite, et ceux au-dessous la main gauche.

Po 4te W rozdziale poprzedzającym wspomnieliśmy o trylach, tam przeto ucznia po układ palców w téj mierze odsyłamy.

Po 5te Nuty kilkakrotnie na jednym klawiszu powtarzane otrzymują się: albo jednym tylko palcem (jeżeli takie jest żądanie kompozytora), albo odmieniając a raczéj lekko zsuwając jeden palec za drugim. np.
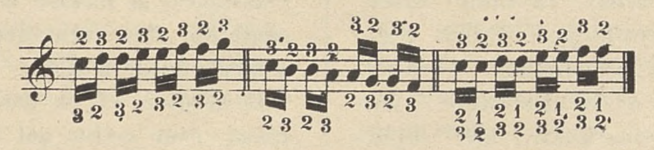
4º On a parlé des trilles dans le chapitre précédent, c'est là qu'on renvoie l'élève pour le doigter.

5º Les notes répétées plusieurs fois sur les mêmes touches s'obtiennent à l'aide d'un seul doigt (si telle est la volonté du compositeur) en le changeant, ou plutôt en glissant un doigt après l'autre. p. ex.



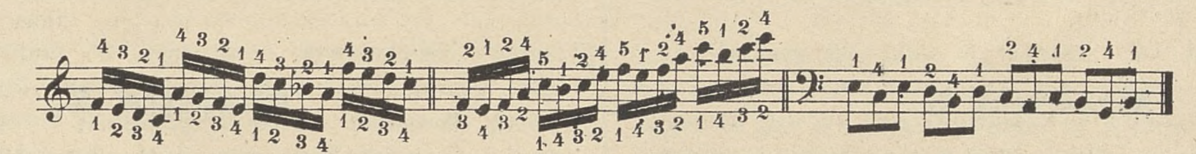
We wszystkich figurach symetrycznie na dół lub do góry idących, w których się nuty powtarzające znajdują, należy na każdą nutę drugi raz uderzoną odmienny palec położyć np.

Dans toutes les figures symétriques ascendantes ou descendantes il faut changer de doigt à chaque note qui doit être attaquée pour la seconde fois, s'il s'en présente qui doivent se répéter. p. ex.
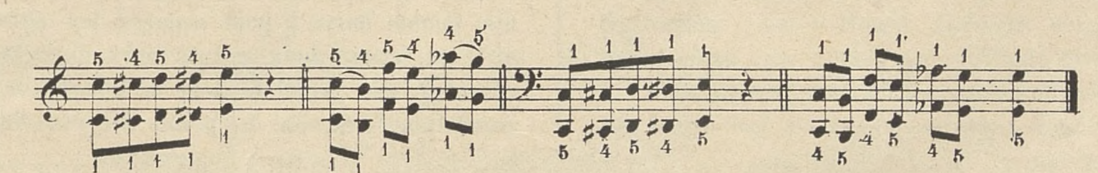


Powtarzając jednę i tę samą gruppę nut w różnych częściach klawiatury, palce wzięte pierwotnie utrzymują się bez zmiany przez cały ciąg biegnika np.

En repetant un groupe de notes sur différentes parties du clavier, les doigts employes primitivement restent sans changement durant le passage p. ex
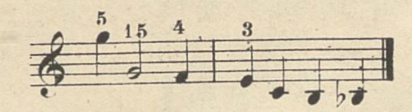


Po 6te Oktawy grają się: albo lekko, pięścia za każdym tonem na klawisze rzucając, albo siłą całej ręki. Pierwsze w najdelikatniejszych odcieniach i w najszybszym ruchu użyć się dadzą. Drugie rzadko i wyłącznie prawie w miejscach wielkiéj siły wymagających spotykamy. Oktawy nieakcentowane żadnych uwag co do układu palców nie przedstawiają; inaczéj przecież rzecz się ma, gdy nad niemi znak legato jest wypisany W miejscach bowiem gry zwięzłéj wymagających, a poniekąd i w rzędach chromatycznych, czwarty palec przesuwa się często przez piąty, jak np.

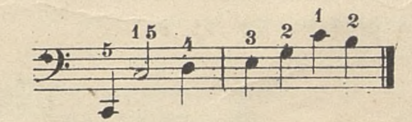
6º Les octaves se jouent ou avec légèreté en jetant le poignet à chaque son, sur les touches, ou par la force du bras entier. On peut faire usage des premiers dans les nuances les plus délicates et les mouvements les plus vifs. On ne rencontre les seconds que rarement, exclusivement dans les endroits qui demandent une grande force. Il n'y a pas de remarque à faire pour le doigter dans les octaves non accentuées; il en est tout autrement lorsque le signe legato les surmonte dans les endroits qui demandent un jeu lié, et dans le genre chromatique, le quatrième doigt se glisse souvent pour le cinquième p. ex.



Dawniéj zabraniano używać wielkiego i małego palca na czarnych klawiszach; dziś jednak zakaz ten wydaje się śmiesznością, przypomniawszy sobie, że Chopin jak gdyby robiąc z niego igraszkę jeden z najpiękniejszych swych etiudów samym czarnym klawiszom powierzył Wieleby tu jeszcze było do powiedzenia, szczególniéj w przypadkach wielkiéj zwięzłości wymagających, gdzie np. na tym samym klawiszu, bez powtórnego uderzenia, przemienia się jeden palec na drugi, np.
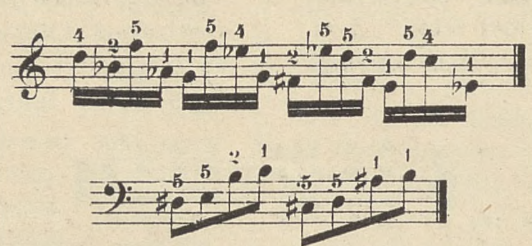
On défendait autrefois de faire usage du pouce et du petit doigt sur les touches noires, aujourd'hui cette défense parait ridicule; lorsqu'on se souvient que Chopin, comme se jouant, a confié aux touches noires une de ses plus belles etudes. Il y aurait encore beaucoup à dire dans les cas qui exigent une grande concision p.ex. si l'on doit changer de doigt sur une touche sans faire répéter le son p ex.





lub gdy w biegnikach płynnych zsuwa się palec z czarnego klawisza na biały, jak np.

ou lorsque dans les passages coulants, le doigt se glisse d'une touche noire sur une blanche comme p. ex



Przecież przyznać potrzeba, że jakiekolwiek podane być mogą we wszystkiém, co się układu palców dotyczy prawidła, nigdy one ucznia z wszelkiemi nieprzewidzianemi wypadkami dokładnie nie obznajmią. Wzorowe przykłady, czytanie dzieł znakomitych, będą tu podobno najkorzystniejsze. Prócz tego powinien nauczyciel w każdéj sztuce do wypracowania obranéj uczniowi palce starannie wypisywać, a nie pozwalać mu czasu marnować nad taką, która pierwiastkowo nie była dla fortepianu przeznaczoną. Układane bowiem na fortepian symfonie, uwertury, i t. d. wymagają częstokroć użycia palców z naturą instrumentu niezgodnego; a więc nietylko korzyści nieprzynoszą, ale szkodę niekiedy poczynającemu wyrządzić mogą.

Il faut cependant convenir que, quelles que soient les règles citées sur le doigter, elles ne pourront jamais familiariser exactement l'élève avec tous les cas imprévus. Les exemples classiques, la lecture des ouvrages des grands maîtres seront seuls les plus avantageux. Le maître doit en outre soigneusement noter à l'élève le doigter de chaque pièce qu'il lui fait étudier, et ne pas lui laisser perdre un temps précieux pour celles qui n'ont pas été écrites pour le piano. Les symphonies, les ouvertures etc. arrangées pour le piano demandent souvent un doigter discordant avec la nature de l'instrument, et peuvent non seulement ne rapporter aucun fruit mais encore nuire au débutant.

Rozdział X.

O odsyłaczach, powtornikach i innych znakach, oraz ich odpowiednich celach.

Znak taki 𝄋 lub taki 𝄁 z włoskiego dal-segno (odsyłacz), odsyłając grającego do innego znaku podobnego, poleca: aby okres muzyczny powtórzyć i wtedy dopiero zakończyć gdy się do wyrazu Fine dojdzie.

Da Capo wyrażenie włoskie, częstokroć w dwóch tylko początkowych zgłoskach D. C. domyślne, ostrzega: że grający wróciwszy do samego początku, rzecz całą powtórnie wykonać powinien.

W dziełach muzycznych, kompozytorowie chcąc oddzielić jedne okresy od drugich używają kwoli temu podwójnéj laseczki 𝄁. Skoro przy téj laseczce dwa punkta są umieszczone np. :𝄁 albo 𝄁: wtedy przybiera ona nazwisko powtórnika i oznacza, że część od strony punktów leżąca ma być drugi raz wygłoszoną.

Jeżeli przy końcu jakiego okresu znajduje się łuk nad nutami z napisem w skróceniu: 1a 2a albo bez skrócenia: Prima Volta (pierwszą razą), Seconda Volta (drugą razą); wtedy, za pierwszą razą gra się to co jest przez 1ma oznaczone, drugą zaś razą opuściwszy już 1ma, trzeba natychmiast do 2a Volta przystąpić.

Fermata inaczéj korona 𝄐 wskazuje zatrzymanie się czyli zawieszenie. Znak tén położony nad nutą lub pauzą, dozwala przetrzymać ją mniéj więcéj drugie tyle nad jéj rzeczywistą wartość; zawsze jednak charakter sztuki być tu powinien na względzie. np

Chapitre X.

Des renvois, des signes de reprise ainsi que de leurs buts relatifs.
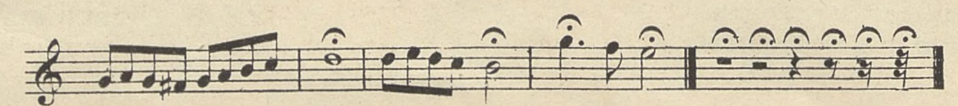
Le singue 𝄋 ou 𝄁 de l'italien dal-segno (renvoi) renvoyant l'exécutant à un autre signe semblable, recommande de répéter la phrase musicale et de ne terminer que lorsqu'il sera arrivé au mot Fine.

Da Capo, expression italienne désignée par deux lettres D. C. prévient que l'exécutant doit revenir au commencement et répéter la pièce entière.

Dans les ouvrages de musique, les compositeurs emploient une double barre 𝄁 pour séparer les phrases entr'elles. Dès qu'il se trouve deux points près de cette double barre p ex. :𝄁 ou 𝄁: elle prend le nom de répétition et indique que la partie placée du côté des points doit être émise une seconde fois.
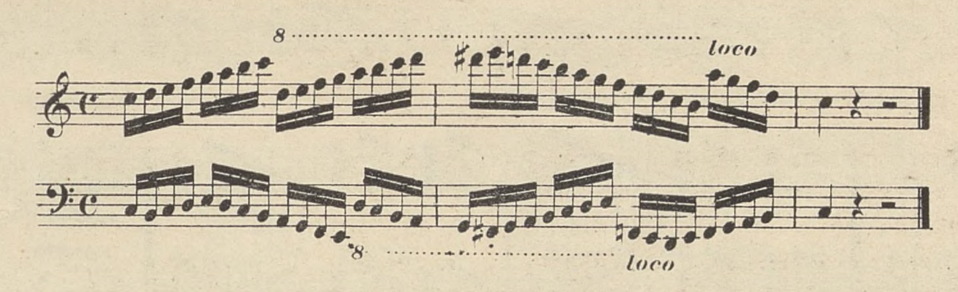
S'il y a à la fin d'une phrase une ligne ovale au dessus des notes avec l'inscription par abrégé, 1a 2a ou non abrégé Prima Volta (1re fois) Seconda Volta (2de fois), on joue la première fois ce qui est désigné par prima, la seconde après avoir omis la prima, on aborde immédiatement la 2a volta.

Fermata. Point d'Orgue 𝄐 indique un repos ou une suspension. Ce signe placé sur une note ou sur une pause permet de la tenir plus ou moins le double de sa valeur réelle. Il convient cependant d'avoir toujours égard au caractère de la pièce p. ex.



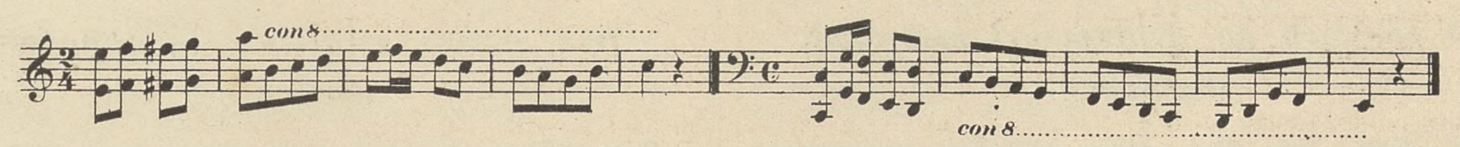
Aby dla wzroku czytanie nut przystępniejszém uczynić, używa się znaku takiego 8..........va, który położony nad nutami, każe te nuty brać o całą oktawę wyżéj, ostrzega zaś, aby brać o całą oktawę niżej aż do wyrazu loco (to jest w miejscu) te nuty, pod którémi znajduje się umieszczonym. np.

Pour qu'il soit plus facile à l'oeil de déchiffrer les notes on emploie le signe 8..........va qui placé au dessus des notes indique qu'il faut prendre un octave plus haut jusqu'au terme loco (c'est à dire en place) les notes qu'il surmonte p. ex.



Przyimek włoski con przed powyższym znakiem dodany, zupełnie mu inne przeznaczenie określa; wymaga bowiem, aby nuty pod nim spoczywające grać oktawami jednocześnie. np.

La préposition italienne con ajoutée au signe susmentionné lui assigne une toute autre signification elle exige que les notes qu'elle surmonte soient jouées par octaves simultanées p ex.



Skrócenia w pisaniu nut oznaczane bywają: albo przez jedną nutę, gdy jéj pręcik laseczką jest przekreślony, lub przez kreski w poprzek pięciolinij położone. Ponieważ jedno przewiązanie, znaczy ósemkę czyli nutę raz wiązaną; dwa każe się domyślać szesnastki i t. d., przeto większego gatunku nuta raz przewiązana, uderza się tyle razy, ile ma w sobie ósemek; dwa razy przewiązana tyle razy, ile ma w sobie szesnastek, i t. d.

En écrivant les notes on marque les abréviations soit par une seule note lorsque sa petite verge est barrée d'une ligne, ou par des lignes placées en travers de la portée. Comme une simple barre désigne une croche ou une huitième, la double barre fait sous entendre une seizième ou double croche etc. Il s'en suit qu'une note d'une valeur supérieure traversée d'une seule barre se répéte autant de fois qu'elle contient de croches; traversée d'une double barre elle se répète autant de fois qu'elle contient de doubles croches etc.

Kreski w poprzek pięciolinij idące, żądają aby cały poprzedzający szereg nut jeszcze raz odegrać.
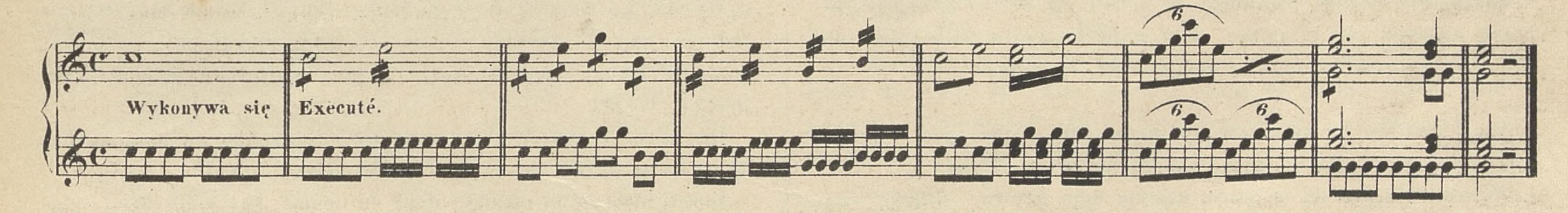
Taka sama kreska w poprzek jednego tylko taktu położona, każe takt ostatni powtórzyć.

Przykłady następujące lepiéj nam to objaśnią.

Les lignes placées en travers de la portée indiquent la répétition de tout le rang de notes qui précèdent.

Les mêmes lignes placées en travers d'une seule mesure indiquent la répétition de la dernière mesure.

Les exemples suivants le démontreront plus clairement.



Arpeggio inaczéj Arfik wskazuje: że nuty, przed którémi ten znak się umieszcza, powinny być wygłaszane kolejno, poczynając od dołu, i wszystkie (to jest tak wcześniej wzięte, jak i późniéj do akkordu przybrane) dotąd wytrzymane, dopóki tego wartość ich w czasie wymaga.

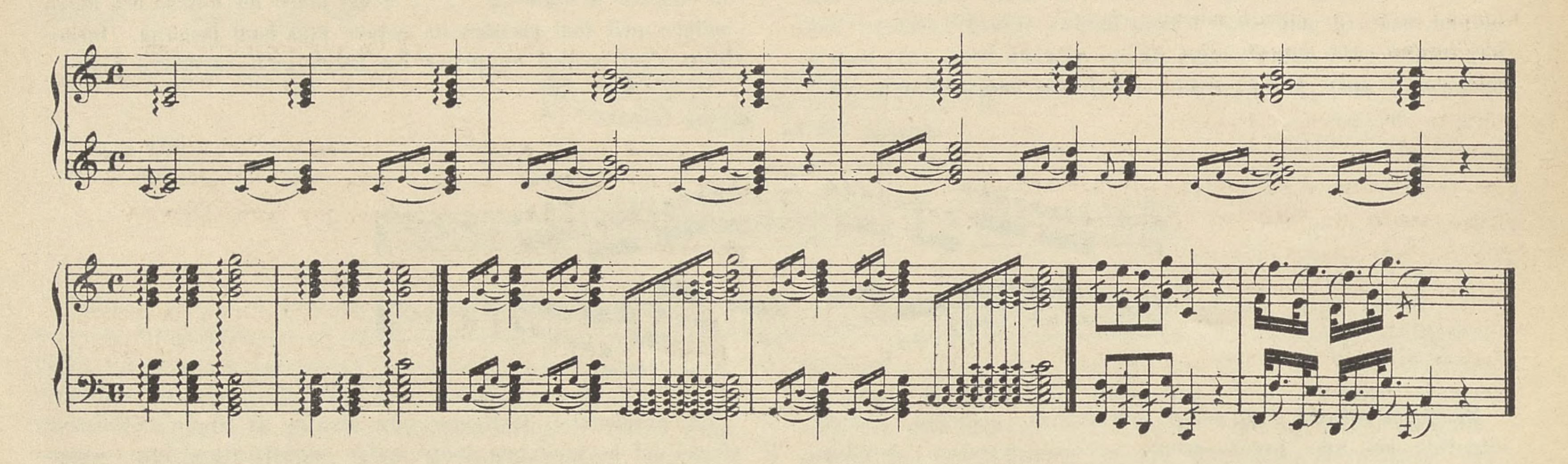
Jeżeli obydwie ręce współcześnie mają akkordy arfikowane do wykonania, a wężyk, tenże arfik oznaczający, napisany jest wzdłuż pięciolinij od nuty najniższéj do najwyższéj, wtedy lewa ręka daje słyszeć cokolwiek pierwéj tony do

Arpeggio autrement le brisé indique que les notes qu'il précède doivent être frappées à la suite les unes des autres en commençant par le bas, et que toutes (les premières aussi bien que celles qu'on a ajoutes pour former l'accord) doivent être retenues relativement à leur valeur, sous le rapport du temps.

Si les deux mains exécutent en meme temps des accords arpégés et que le signe qui désigne le brisé traverse la portée depuis la note la plus haute jusqu'à la plus basse, il faut que la main gauche fasse résonner avant la main droite

niéj należące od prawéj np.

— les sons qui composent l'accord p. ex.



Rozdział XI.

O znakach do deklamacyi muzycznéj służących.

Nie dosyć jest miéć palce wyrobione: pokonywanie największych trudności martwą zostanie literą, która nie przemówi i nie poruszy serca słuchacza, jeśli jéj duch ożywczy nie owieje.

Dlatego grający powinien przejąć się dziełem, które wykonywa, i starać się słuchacza z kompozytorem zespolić. Aby własny smak wykształcić, potrzeba dużo słuchać i wiele dzieł doborowych przewertować, zachowując w nich wszystkie zastrzeżenia jakie autor poczynił.

Kompozytor będzie tu najlepszym przewodnikiem, jeżeli tylko wykonawca pilnie śledzić zechce znaki, których zadaniem jest, pojęcie dzieła ułatwić. Poznanie zatém tych, znaków, jako do zrozumienia utworów muzycznych nieodbicie potrzebne, niezbędną jest rzeczą. Wypisujemy je przeto po szczególe, i tak:

Znak ＜ używa się wtedy, gdy ton ma być wzmacniany stopniowo. Położony przeciwnie ＞ dążność odwrotną maluje. Połączenie dwóch tych znaków w jeden, np. ＜＞ wskazuje, że ustęp zaczyna się łagodnie, następnie rośnie w sile tonu do połowy, poczém słabnie stopniowo aż do końca.

Znak ＞ albo Λ umieszczony bądź nad, bądź pod nutą, każe tę nutę z szczególnym wygłaszać przyciskiem.

Wyrazy, których się w tymże samym celu używa, daleko są liczniejsze; oto wykaz główniejszych, wraz z ich znaczeniem.

Pianissimo albo *pp*, bardzo łagodnie i bardzo cicho.
Sotto voce albo *s. v.* głosem przytłumionym.
Piano albo *p*, cicho.
Mezzo piano albo *mp*, pół-cicho.
Mezza voce albo *m v.* półgłosem.
Mezzo forte albo *mf*, półmocno.
Forte albo *f*, mocno.
Fortissimo albo *ff*, bardzo mocno.
Forte piano albo *fp*, pierwszy ton ma być mocny, po którym następuje drugi słaby.

Chapitre XI.

Des signes relatifs à la déclamation musicale.

Il ne suffit pas d'avoir les doigts exercés: vaincre les plus grandes difficultés ne sera qu'une lettre inerte incapable d'émouvoir le coeur de l'auditeur, si elle n'est pas animée par un esprit vivifiant.

Il faut donc que l'exécutant se pénètre de l'oeuvre qu'il joue et cherche à familiariser l'auditeur avec le compositeur. Pour se former le goût il faut écouter et parcourir beaucoup d'oeuvres choisis en suivant les remarques que l'auteur a faites.

Le compositeur sera le meilleur guide si l'exécutant observe avec attention les signes qui ont pour but de faciliter la compréhension de l'oeuvre. Il est de toute nécessité de connaître ces signes, ils sont indispensables pour interpréter les oeuvres de musique. On les trouvera ci-dessous cités:

Le signe ＜ s'emploie quand le son doit être renforcé graduellement. Placé à l'opposé ＞ il désigne une tendance contraire. La réunion de ces deux signes en un seul ＜＞ indique que le passage commence modérément, puis va croissant en force jusqu'au milieu, puis s'affaiblit graduellement jusqu'à la fin.

Le signe ＞ ou Λ placé soit au-dessus ou au-dessous d'une note ordonne de relever cette note.

Les termes qu'on emploie dans le même but sont bien plus nombreux: voici la liste des principaux avec leur signification.

Pianissimo ou *pp*, très doux, et très faible.
Sotto voce ou *s. v.* d'un son étouffé.
Piano ou *p*, doux faible.
Mezzo piano ou *mp*, demi doux, demi faible.
Mezza voce ou *m v.* demi voix.
Mezzo forte ou *mf*, demi fort.
Forte ou *f*, fort.
Fortissimo ou *ff*, très fort.
Forte piano ou *fp*, la première fort, l'autre faible.

Piano forte albo *pf* pierwszy ton ma być słaby, po którym następuje drugi mocny.
Rinforzando albo *rinf.* albo *rfz* wzmacniając.
Sforzando albo *sf sfz* sciąga się do jednéj tylko nuty, którą trzeba mocno uderzyć.
Smorzando albo *smorz.* stopniowe niknienie tonu.
Crescendo albo *cresc.* stopniowe wzmacnianie.
Decrescendo albo *decresc.* stopniowo słabnąć.
Diminuendo albo *dimin.* zciszać.
Dolce albo *dol.* słodko, nadzwyczaj łagodnie.
Tenuto albo *ten.* ∧ wytrzymać nutę lub akkord.
Pedale albo 𝆮. wyrażenie to wskazuje: iż trzeba nacisnąć pedał forte, inaczéj wielkim zwany, i ten wytrzymać aż do znaku takiego ❄

Uwaga.

Pedał pierwiastkowo tam tylko uczeń brać będzie, gdzie tego kompozytor wymaga; nadużycie bowiem wtym w zględzie tę szkodę przynosi, że tony różnorodne wzajemnie mięsza i grę niejasną czyni. Tylko smak wyrobiony a pewniéj jeszcze drobne przynajmniéj wiadomości w nauce harmonii mogą chronić ucznia w téj mierze od błędów.

Oprócz pedału Forte jest jeszcze drugi, który wyrazami una corda określają. Za naciśnięciem tego ostatniego, klawiatura w taki sposób się przesuwa, że młoteczki w jednę tylko strunę uderzają, ztąd też pedał ten wymaga lekkiego dotknięcia klawiszów i jedynie w miejscach łagodnych się używa.

Mylném jest przekonanie, jakoby pedał forte w ustępach, wyłącznie wielkiéj siły wymagających, brać należało. Owszem, jestto środek, który łącznie z pedałem una corda w miejscu przez kompozytora wskazaném wprowadzony, nadaje brzmieniu koloryt odrębny i Fortepianowi samemu właściwy.

O wyrazach oznaczających postęp czasu.

Postęp czasu, czyli tempo, jestto większa lub mniejsza prędkość, z jaką sztuka wykonaną być powinna.

Jak się powiedziało wyżéj, ruch przez autora wskazany ma być rzeczą nietkniętą; na niéj bowiem największe piękności dzieła spoczywają. Dla tego uczeń powinien dobrze pojąć i spamiętać znaczenie następujących wyrazów:

Piano forte ou *pf* le premiér faible l'autre fort.

Rinforzando ou *rinf.* ou *rfz* en renforçant le son.
Sforzando ou *sf sfz* ne s'applique qu'à une note qu'il faut attaquer avec force.
Smorzando ou *smorz.* laissant le son s'éteindre par degrés.
Crescendo ou *cresc.* augmenter par degres l'intensité.
Decrescendo ou *decresc.* diminuer par degrés l'intensité.
Diminuendo ou *dimin.* abaisser
Dolce ou *dol.* doux, extrèmement doux.
Tenuto ou *ten.* ∧ tenir les doigts sur une note, ou un accord.
Pedale ou 𝆮. cette expression indique qu'il faut presser la pédale forte et la tenir jusqu'au signe ❄.

Remarque.

L'élève ne doit employer la pédale primitivement qu'où le compositeur l'exige, l'abus sous ce rapport fait qu'il embrouille les sons et ôte toute clarté au jeu. Un goût formé ou plus surement de minutieuses notions sur l'étude de l'harmonie peuvent seules préserver l'élève de fautes sous ce rapport.

Outre la pédale forte, il y en a encore une autre qu'on indique par una corda. En pressant (la pédale) de cette dernière, le clavier glisse de façon que les marteaux frappent une seule corde; c'est pourquoi cette pédale exige un léger toucher et ne s'emploie que dans les endroits suaves.

C'est une erreur de croire que la pédale forte doive être employée uniquement dans les endroits qui demandent une grande force; au contraire c'est un moyen qui, employé conjointement avec la pédale una corda dans les endroits de signés par le compositeur, donne au son un caractère particulier, propre au piano seul.

Des termes qui indiquent le degré de vitesse du mouvement.

Le mouvement est le degré de plus ou moins de vitesse dans l'execution d'une pièce.

Le mouvement désigné par l'auteur doit rester intact; il forme la base des plus grandes beautés de la pièce. C'est pourquoi l'élève doit bien comprendre et se rappeler la signification des termes suivants.

Largo	szeroko, oznacza ruch czasu najpowolniejszy. large designe le mouvement le plus lent.
Larghetto	(wyraz zdrobniały) mniéj powoli i poważnie jak Largo. diminutif de largo moins lent et moins imposant que largo.
Grave	ciężko, poważnie. sévère, imposant.
Adagio	powoli. lent.
Lento	powoli, prawie to samo co Adagio. lent à peu près le même qu'Adagio.
Andante	zwolna postępując. un mouvement entre adagio et allegro.
Andantino	cokolwiek prędzéj. un peu plus vite qu Andante.
Allegretto	z umiarkowaną przyjemną żywością. vivacité modérée et agreable.
Moderato	umiarkowanie. modéré.
Allegro	wesoło i żywo. gai et vif.
Vivace	żywo, żwawo, zarówno oznacza postęp czasu jak i żywość w wykonaniu. vif désigne un movement égal de marche et de vivacité dans l'exécution.
Vivacissimo	jak najżywiéj. le plus vif.
Presto	prędko. vite, rapide.
Prestissimo	jak najprędzej. le plus rapide.

Wyrazy oznaczające charakter dzieła, tak na początku jak i na szczególnych miejscach.

Expressions désignant le caractère des ouvrages soit au commencement soit dans des endroits remarquables.

Agitato { gwałtownie burzliwie. / agité violent.

Assai { bardzo. / très, beaucoup.

Accelerando { przyspieszając. / en accélérant le mouvement.

Ad libitum { dowolnie. / à volonté.

Affetuoso { z wyrazem żywego uczucia. / affectueux avec une expression de vif sentiment.

A tempo { w pierwszym ruchu. / reprendre le premier mouvement.

Animato { ożywiony. / animé.

Animoso { odważnie, śmiało. / avec courage, hardiesse.

Brillante { świetnie, okazale. / brillant, éclatant.

Bravura { waleczność i śmiałość. / bravoure, hardiesse.

Cantabile { śpiewnie z gustem i z wdziękiem. / chantable avec gout et charme.

Con expressione { z uczuciem, z przejęciem. / avec sentiment, pénétration.

Con anima { z duszą. / avec âme.

Con spirito { z duchem, lotnie. / avec énergie, rapidité.

Con grazia { z wdziękiem. / avec grâce.

Con giusto { z gustem. / avec goût.

Con delicatezza { delikatnie. / avec délicatesse.

Con fuoco { z ogniem. / avec colère.

Con forza { z mocą. / avec force.

Con calore { namiętnie. / avec passion.

Con brio albo *brioso* { świetnie. / avec éclat.

Dolente, con dolore, doloroso { boleśnie, wyraz bólu, cierpienia. / avec douleur, expression de souffrance.

Delicato, delicatamento { delikatnie, miękko, wytwornie. / délicatement, mou, recherché.

Expressivo { z uczuciem i wyrazem. / avec sentiment et expression.

Fuoco, fuocoso { ognisto. / avec feu.

Furioso { szalony. / furieux.

Giocoso { wesoły, żartobliwy. / plaisant et badin.

Giusto, con giusto { ze smakiem. / avec goût.

Impeto, impetuoso { z gwałtownością popędliwością. / avec impétuosité, fougue.

Innocente { niewinnie. / innocent.

Lagrimoso { płaczący, wyraz smutku. / pleurant, expression de tristesse.

Legato { zwięźle, gładko. / lié, coulamment.

Legatissimo { bardzo zwięźle i gładko. / très lié et coulamment.

Leggiero { lekko. / léger.

Maestoso { majestatycznie, okazały, wspaniały. / majestueux, grandiose, noble.

Marcato, ben marcato { z szczególném oznaczeniem każdéj nuty. / attaqué distinct de chaque note.

Meno { mniej. / moins.

Molto { bardzo. / beaucoup, tres.

Mosso { żywy. / vif.

Moreńdo { umilczając, niknąc. / en diminuant l'intensité des sons par degrés.

Non troppo { nie bardzo. / pas trop.

Pompóso { okazały, szumny. / pompeux, majéstueux.

Poco a poco { potrochu, zwolna. / en ralentissant peu a peu.

Precisione, con precisione { z dokładnością, precyzją. / avec précision.

Rallentando { zwalniając. / en ralentissant.

Ritardando { opóźniając. / en retardant.

Ritenuto — przętrzymując. / retenu.

Risoluto — odważny, śmiały, zdeterminowany. / avec courage, hardiesse, résolution.

Rubato — kradziono, jestto rodzaj gry: gdy jednym częściom taktowym coś się z ich długosci ujmuje a drugim przyczynia. / volé, c'est un genre de jeu quand on supprime, à une partie de la mesure, de sa longueur, pour l'ajouter à l'autre.

Scherzando — zartując. / en badinant.

Sempre — zawsze. / toujours.

Semplice, con simplicita — prosty, z prostotą. / simple, avec simplicité.

Spirituoso — ożywiony / animé.

Tenero — delikatnie. / délicatement, tendre.

Tranquillo — spokojny / tranquille

Volante — lekkie dotknięcie oznacza. / désigne effleurer légèrement les notes.

Rozdział XII.

Uwagi ogólne.

Potrzebujemy tu raz jeszcze streścić, cośmy na samym początku mówili, a mianowicie:

1º Co do postawy ciała i ułożenia ręki. Uczeń powinien siedzieć na krześle, zastósowaném do jego wzrostu, ręce jego lekko zaokrąglone zawsze w spokojném i naturalném położeniu nad klawiaturą znajdować się muszą, a palce ani zbyt do siebie zbliżone, ani też zbyt oddalone, tak, iżby prosto na klawisze padały.

2º Co do palców. Poniewaz mechanizm tak ważną jest częścią nauki, że na nim połowa wykształcenia polega, trzeba więc, aby uczeń posiadał ruch palców swobodny, przy zupełnéj spokojności dłoni, a tém bardziéj ramion. Jestto jedyny sposób nabycia potrzebnéj lekkości, miękkości i przyjemnego tonu. Uczeń nie powinien grać silniéj jak mu na to palce pozwalają, bo tym sposobem nie nadając im bynajmniéj pożądanéj sprężystości; osłabiałby je tylko, a muzyka jego stałaby się niezgrabną, sztywną i nienaturalną. Gra tak zwana effektowna temu tylko dozwoloną być może, czyje ręce przez ciągłe ćwiczenia dostatecznie już są umocnione; z początku zaś należy ograniczać się na grze prostej, równéj i nie wiele cieniowanéj.

3º Co do taktu. Jak się rzekło, takt jest duszą muzyki; on wspiera artystę w miejscach trudnych, umacnia jego palce i nadaje grze ową pewność, bez któréj nie ma dobrego wykonania.

Prawidła porządnego postępowania w nauce muzyki.

Uczeń chcący czynić rzeczywiste postępy w grze fortepianowej, powinien najmniéj 3 godziny dziennie poświęcać ćwiczeniu się jak najpracówitszemu. Nie koniecznie, aby te godziny bez przerwy po sobie następowały, owszem, lepiéj jest takowe rozdzielać i między niemi w ciągu dnia należyte czynić przestanki, w którychby palce odpoczynku a umysł rozrywki użyć mogły. Ciągła bowiem i nieprzerwana praca, wznieca prawie zawsze pewien rodzaj wstrętu, psuje rękę i studzi w uczniu zapał.

Chapitre XII.

Observations générales.

Il faut encore résumer ici ce qui a été dit tout au commencement et particulièrement:

1º Sur la tenue du corps et l'arrangement de mains. L'élève doit être assis sur une chaise proportionnée à sa taille; ses mains légèrement arrondies, dans une position tranquille et naturelle, doivent se trouver sur le clavier, les doigts ni trop rapprochés ni trop écartés, de manière à ce qu'ils tombent sur les touches.

2º Les doigts. Le mécanisme est sans contredit la partie la plus importante de l'étude; il faut donc que l'élève ait un mouvement de doigts libre, tout en gardant dans une parfaite immobilité le poignet aussi bien que les bras. C'est l'unique moyen d'acquérir de la légèreté, le velouté, un son agréable. L'élève ne doit pas forcer ses doigts, car il ne pourrait que les affaiblir sans leur donner l'élasticité voulue et son jeu serait en outre disgracieux, raide et affecté. Le jeu à effet n'est permis qu'à celui dont les mains sont affermies par des exercices continuels; il faut donc en commençant bien s'exercer à un jeu simple, égal et peu nuancé.

3º La mesure. La mesure est comme il a été dit, l'âme de la musique, elle soutient l'artiste dans les endroits difficiles, fortifie ses doigts et donne à son jeu cette sûreté sans laquelle il ne peut y avoir de bonne exécution.

Conseils sur la manière de bien étudier.

L'élève qui voudra faire de véritables progrès sur le Piano, devra consacrer au moins trois heures par jour à une étude consciencieuse. Je n'exige pas que ces trois heures soient consécutives, il est mieux, au contraire, qu'elles soient distribuées dans les diverses parties de la journée, et que l'on mette autant que possible, entre les exercices un intervalle suffisant pour reposer les doigts et distraire l'esprit. Un travail sans interruption finit presque toujours par perdre son intérêt, rebuter les mains et décourager.

Pierwsza godzina powinna być poświęcona ćwiczeniom pięciu palców i gammom; w dwóch następnych uczeń może się zająć innemi sztukami, wybranemi przez nauczyciela stósownie do jego usposobienia.

Przy wszystkich tych ćwiczeniach uczeń powinien jak najściśléj uważać na takt, o którego ważności już tyle razy wspomniałem. Aby każdéj nucie nadać właściwą wartość, musi grający zaraz od samego początku każdą część taktu liczyć głośno i jak można najrównićj. Fortepianista wpada częstokroć w błąd prędkiego grania tam, gdzie tempo zupełnie jest wolne, a to dla tego, że instrument jego nie posiada własności przeciągania dźwięku dłuższéj nuty; lecz bardzo wystrzegać się powinien takiego przyzwyczajenia, które najgorsze skutki za sobą pociągnąć może, i nie puszczać nigdy klawisza przed upływem wartości nuty, chociażby nawet dźwięku wcale już słychać nie było. Szczególniéj na to uważać trzeba w muzyce kilkogłosowéj, gdzie jedna ręka, jakeśmy mówili grać musi nuty różnéj wartości. Jednak unikając tego błędu nie powinniśmy wpadać w błąd przeciwny, trzymając palce na klawiszu dłużéj nad potrzebę. Polecam tu ćwiczenia na pięć palców poniżéj umieszczone.

W passażach silnych, w crescendo, przy końcu ustępu, uczeń zazwyczaj w prędsze wpada tempo. Taki błąd nietylko osłabia ręce, ale pociąga za sobą częste przerywania, które ucznia mięszają a w słuchaczach bardzo przykre wzbudzają uczucia.

Tego błędu grający się ustrzeże, wstrzymując niéco palce w takich miejscach.

Sztuka podana uczniowi do grania, któréj on jeszcze nie zna, zawsze powinna być wykonywana w ruchu umiarkowanym, aby jak najściśléj trzymać się mógł taktu i dobrze uważać na wszelkie znaki przypadkowe, służące do uwydatnienia expressyi lub miary.

Aby otrzymać potrzebną równość i zupełną zgodność w passażach, które obie ręce razem wykonywają, jest rzeczą konieczną grać je każdą ręką z osobna, szczególniéj zaś lewą, która zawsze jest słabszą.

Wielu młodych fortepianistów mniema, iż przyśpieszą postęp swój w grze, wybierając sztuki, siły ich przechodzące. W wielkim są oni błędzie, gdyż tym sposobem tracą w krótce dobre przymioty już nabyte, osłabiają i psują ręce, a nakoniec nigdy dobrymi wykonawcami nie będą.

Zawsze trzeba wybierać sztuki, odpowiednie zdolnościom i unikać się za muzyką modną, w któréj znajdujemy trudności nagromadzone z prawdziwie dziecinną przesadą, ale mieć na szczególnéj uwadze tę prawdę, że postępowaniem rozsądném i wytrwałém prędzéj i pewniéj do celu dojdziemy, aniżeli pośpiechem nieporządnym i przerywanym częstemi uchybieniami.

La première heure doit appartenir aux exercices pour les cinq doigts et aux gammes; on pourra employer les deux autres heures aux morceaux de musique que le professeur aura choisis suivant la force de l'élève.

En se livrant à ces études, le jeune pianiste n'oubliera jamais d'observer fidèlement la mesure, dont je lui ai déjà fait connaître l'extrême importance. Pour donner à chaque note la juste valeur qui lui appartient, il est nécessaire que, dès le principe, il compte chaque temps tout haut et bien également. Les pianistes sont quelque fois entraînes à presser dans les mouvements lents, par l'insuffisance de leur instrument à soutenir les longues valeurs; mais ils doivent se tenir en garde contre une habitude qui aurait les plus funestes conséquences, en ne quittant la touche, que lorsque la valeur de la note est expirée, quand même le son aurait cessé depuis longtemps de se faire entendre. C'est surtout dans la musique à plusieurs parties où, comme je l'ait dit plus haut, la même main est chargée de valeurs diverses; qu'il est essentiel de se conformer à cette règle. Pour éviter ce défaut il ne faudrait pas tomber dans l'excès opposé, et laisser le doigt sur la touche plus qu'il n'est nécessaire Je recommande à cet effet de travailler avec le plus grand soin les premières études pour les cinq doigts qui sont placées ci-dessous.

Dans les passages agités, les Crescendos, à la fin d'une gamme, d'un trait rapide, et généralement même à la fin des phrases, l'élève est toujours porté à presser le mouvement. Ce genre de faute non seulement affaiblit les mains, mais encore occasionne une multitude d'interruptions qui humilient l'exécutant et font eprouver aux auditeurs le sentiment le plus pénible.

On s'en garantira en ayant soin de retenir toujours un peu les doigts dans ces sortes de passage.

Un morceau nouveau pour l'élève doit toujours être étudié dans un mouvement modéré, afin qu'il puisse suivre sévèrement la mesure et bien remarquer les divers signes accidentels ou accessoires, qui servent à indiquer les articulations ou les mesures.

Pour obtenir une grande égalité et un parfait ensemble dans les passages qui demandent le concours des deux mains, il est nécessaire de les exercer souvent séparément, la main gauche surtout, qui est la plus faible.

Bien des jeunes pianistes s'imaginent hâter leurs progrès, en faisant choix de morceaux au-dessus de leur force; ils se trompent grossièrement, car ils perdent par là, en peu d'instants, les bonnes habitudes précédemment acquises, énervent et se faussent la main, et finissent même par détruire en eux tout sentiment de la bonne exécution.

Choisissez toujours vos morceaux d'après vos capacités, méfiez-vous de la musique à la mode, ou l'on entasse les difficultés avec une affectation puérile; et pénétrez-vous de la verité, que l'on arrive plus vite au bout par une marche sage et soutenue, que par une course désordonnée et interrompue par des chutes fréquentes.

Nierozumiem jednak przez to, aby uczeń przy ćwiczeniu się zbyt trwożliwie postępował i dla większéj pewności w każdym ustępie z osobna się wprawiał. Wćwiczeniu powinna być, tak jak w samem wykonaniu, pewna swoboda i dla tego radzę aby sztukę, której się uczy, jak najmniéj rozdzielał na drobne części.

Wszakże i to prawidło licznym podlega wyjątkom, do których się trzeba stósować. I tak: najłatwiejsze na pozór sztuki zawierają częstokroć jakieś szczególnego rodzaju trudności już to w układzie palców, już w takcie i t. d. Takie to miejsca uczeń z największą troskliwością wypracować i niejako przywłaszczyć sobie powinien; bo jeżeli to tylko ciągle powtarzać będzie, co na pierwsze spojrzenie łatwo poznał, nie uczyni żadnego postępu i nie nabędzie równości w wykonaniu jednéj sztuki.

Nim uczeń dojdzie do pewnego stopnia doskonałości na swoim instrumencie, nie powinien grać z pamięci; późniéj z korzyścią nawet od prawidła tego odstępować może.

Chcąc sztukę zrozumiale dla słuchacza, odegrać: najprzód sam grający dobrze ją zrozumieć powinien, pojąć myśli autora i nadać im właściwy charakter; słowem oddać je z należnym wyrazem. Lecz nie trzeba sądzić, jak to niektorzy czynią, że wyraz, czyli expressya, znaczy grę namiętną lub mdlejącą, w któréj oczy, ramiona i całe ciało konieczny mają współudział. Nic bardziéj nie trudzi i nie jest smieszniejszém, jak ta chęć ciągłego popisywania się z czuciem. Grać z expressyą jest nie co innego, jak tylko nadać każdemu passażowi właściwą mu barwę, a ponieważ ta barwa może być na przemiany ponurą, żywą, bladą, jednostajną i porywającą czasami nawet twardą i. surową, przeto wykonanie powinno umiejętnie odbijać wszystkie te odcienia.

Ce n'est pas a dire qu'il faille travailler trop timidemet, et pour plus. de sureté, phrase par phrase. Je veux de la franchise dans l'étude comme dans l'exécution, et je conseille de détailler le moins possible les morceaux que l'on prépare.

Cette dernière régle a néanmoins de nombreuses exceptions auxquelles il faut savoir se soumettre. Ainsi, les morceaux les plus faciles en apparence, présentent souvent quelque genre particulier de difficulté, soit pour le doigter, soit pour la mesure. Ce sont ces passages que l'élève doit travailler avec le plus de soin, et chercher même à graver dans sa memoire; car ce n'est pas en étudiant à plusieurs reprises ce qu'ils ont trouvé aisé au premier coup d'oeil, qu'ils pourront faire des progrés, et mettre de l'égalité dans l'exécution d'un même ouvrage.

Avant d'avoir acquis une certaine force sur l'instrument, il ne faut pas s'habituer à jouer par coeur; plus tard, on pourra s'écarter de cette défense avec avantage.

Pour faire comprendre un morceau de musique à ses auditeurs, l'exécutant a. besoin de bien le comprendre lui même, d'en saisir le caractère, de se pénétrer des motifs de l'auteur, et de lui donner l'expression convenable. Mais il ne faut pas croire, avec certaines personnes, que le mot expression ne désigne qu'un jeu passionné et langoureux, où les yeux, les coudes, et tout le corps lui-même doivent nécessairement jouer un rôle. Il n'est rien de plus fatigant et de plus ridicule, que cette manie de vouloir toujours faire du sentiment. Jouer avec expression n'est autre chose, que donner à chaque passage la couleur qui lui est propre; et comme cette couleur peut être tour à-tour légère, sombre, animée, pâle, uniforme, vive et saisissante, quelquefois même dure et pleine de crudité, l'exécution doit réfléter avec intelligence. ces nuances diverses.

Przestroga niezbędna.

Przed zaczęciem jakiéjkolwiek sztuki, powinien grający zadać sobie te trzy pytania:

1º Z jakiego tonu mam grać, to jest: ile jest przy kluczu ♯, lub ♭?
2º W jakim takcie sztuka jest napisana?
3º Jaki ma ruch czyli tempo?

Avis essentiel.

Avant de commencer un morceau quelconque de musique, l'exécutant ne doit jamais manquer de s'adresser les trois questions suivantes:

1º En quel ton vais je-jouer, c'est à dire, combien de ♯ ou de ♭ y a-t-il à la clef?
2º Quel est le genre de mesure de ce morceau?
3º Quel en est le mouvement?

CZĘŚĆ DRUGA (praktyczna).

Ćwiczenia na pięć palców, wymagające stałego i niezmiennego położenia ręki.

Pierwsze te ćwiczenia, wktórych palce wnajrozmaitszych odmianach postępować muszą, wpłyną nader skutecznie na układ ręki ucznia; chcąc zaś znich wzupełności skorzystać, potrzeba wykonywać je bez najmniejszego poruszenia ręki najprzód bardzo wolno, potém zaś gdy palce nabiorą większéj mocy i zwinności, powinien uczeń ruch stopniowo przyspieszać.

Nie mogę dosyć zalecić uczniom, aby grywali poniżéj zamieszczone ćwiczenia we wszystkich tonacyach tak majorowych jak i minorowych, szczególniejszą też baczność zwrocić mają na tony Dis, Fis, B i H.

Każdą przedziałkę 20 razy powtórzyć.
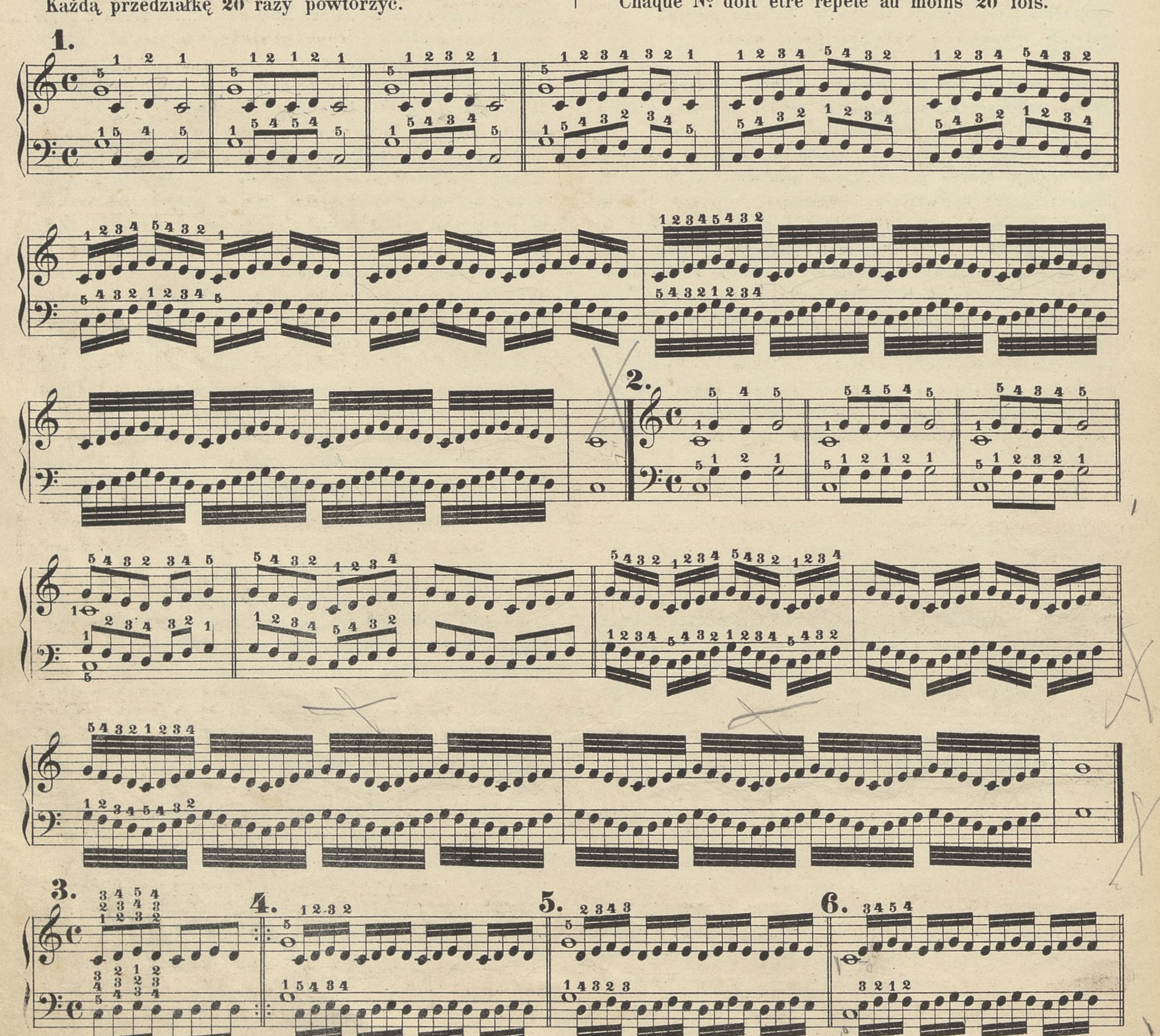
DEUXIÈME PARTIE (pratique).
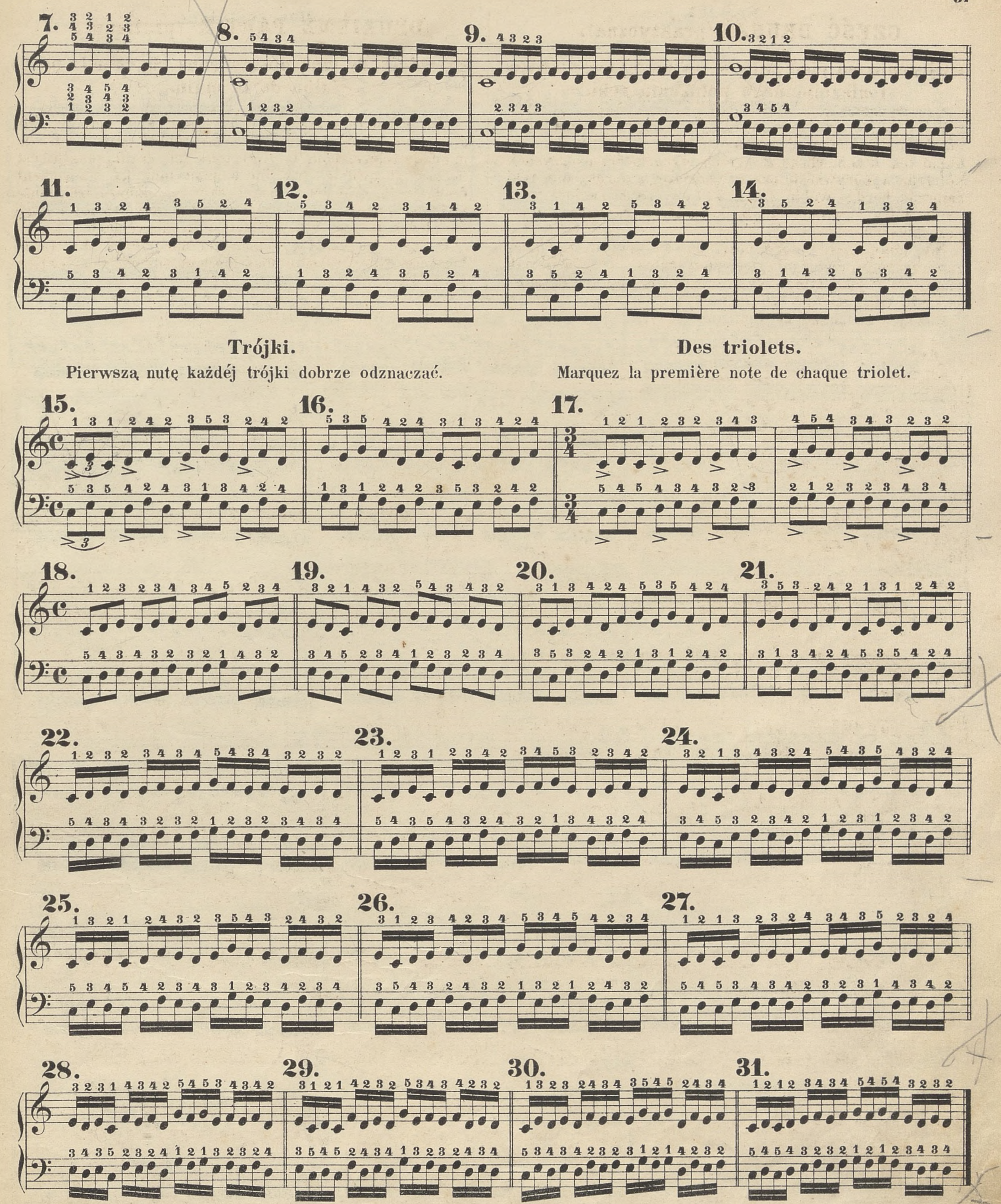
Exercices de cinq doigts, sans changer la position de la main.

Ces premiers exercices, où les doigts sont employés de toutes les manières, sont très favorables pour former la main de l'élève; pour en tirer tous les avantages, il est nécessaire qu'il les travaille sans le moindre mouvement de la main, qu'il joue chaque exercice d'abord très lentement, et à mesure que ses doigts gagnent en force et en souplesse, il pressera peu-à-peu le mouvement.

On ne peut assez recommander aux élèves de jouer tous ces exercices dans tous les tons, surtout dans les tons Ré ♯, Fa ♯, Si ♭ mol et Si dièze.

Chaque N? doit être répété au moins 20 fois.
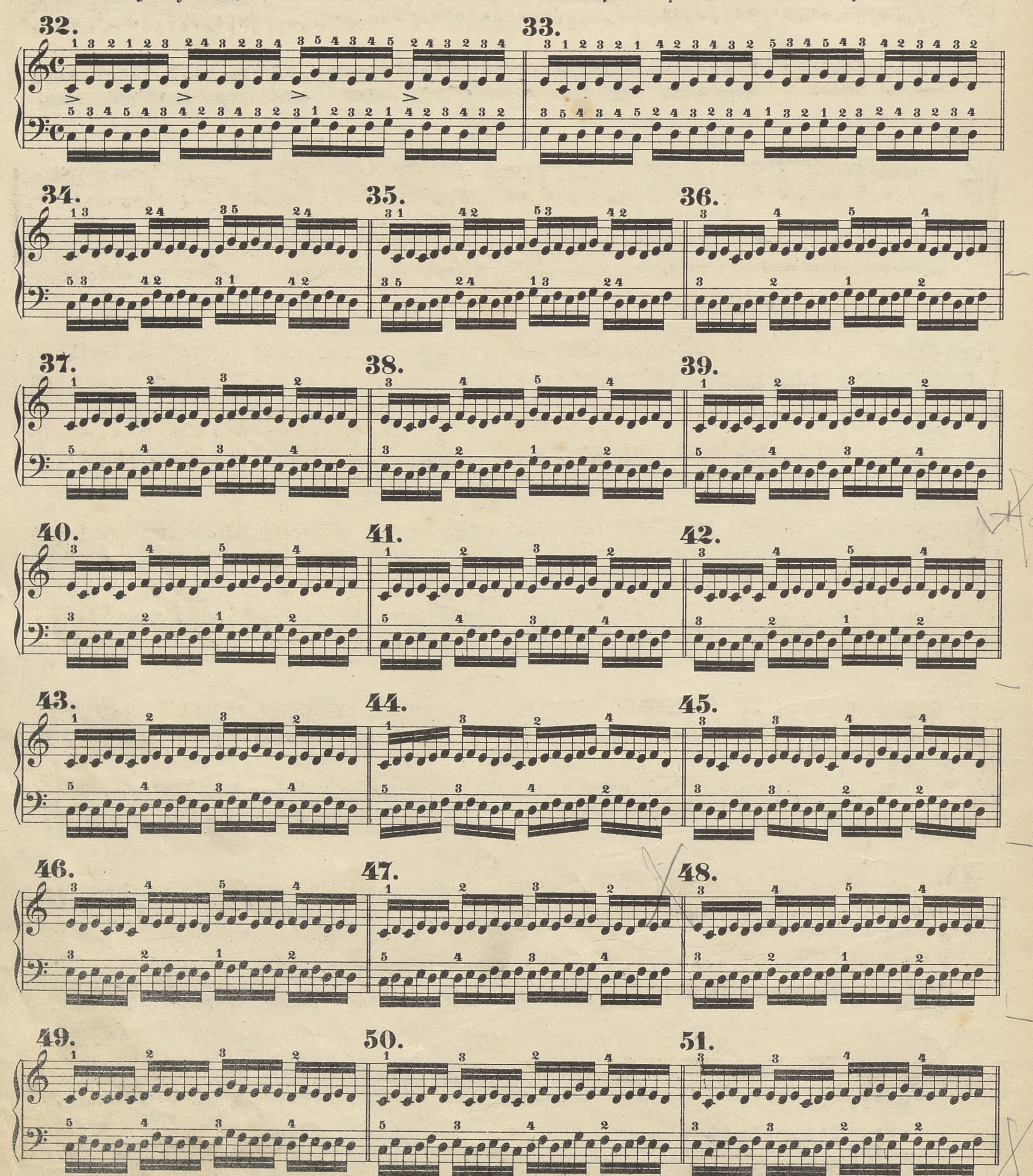



7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
Trójki.
Pierwszą nutę każdéj trójki dobrze odznaczać.
Des triolets.
Marquez la première note de chaque triolet.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

Szóstki.

Pierwszą nutę każdej szóstki dobrze odznaczać.

Des sextolets.

Marquez la première note de chaque sextolet.



52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.
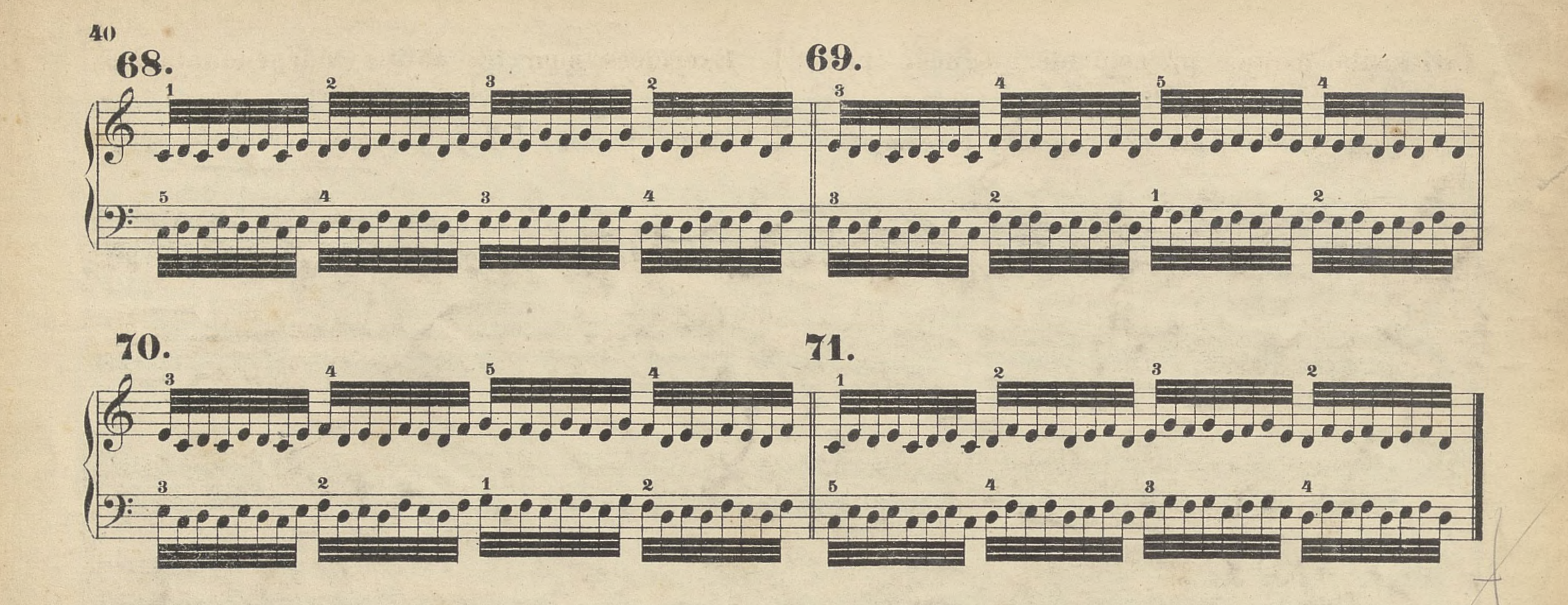
63.

64.

65.

66.

67.



Tryl.

Ponieważ tryle wielce są uzyteczne dla nadania równości i pewności palcom, potrzeba więc pracować z całą sumiennością nad tą figurą muzyczną. Uczeń obok częstego ćwiczenia się w trylach, powinien grywać je bez najmniejszego poruszenia ręki, zaczynając najprzód jedną, potém zaś obydwiema razem i stopniowo ruch przyspieszając. Nr.ª 1. 2. 3. 4. 5. 6. wykonywane bez przerwy i ruchem jednostajnym, wielką korzyść przyniosą.

Exercice du Trille ou Cadence.

L'exercice des cadences étant très utile pour égaliser les doigts et pour leur donner de l'aplomb, il faut que l'élève les exerce bien souvent, sans mouvement de la main. Il commencera d'abord lentement et avec une main, ensuite avec les deux ensemble, en accélérant toujours le mouvement; aussi lui sera-t-il avantageux d'exercer les Nros 1. 2. 3. 4. 5. 6. sans interruption, et dans un mouvement égal.

1.

2.

3.

4.

5.

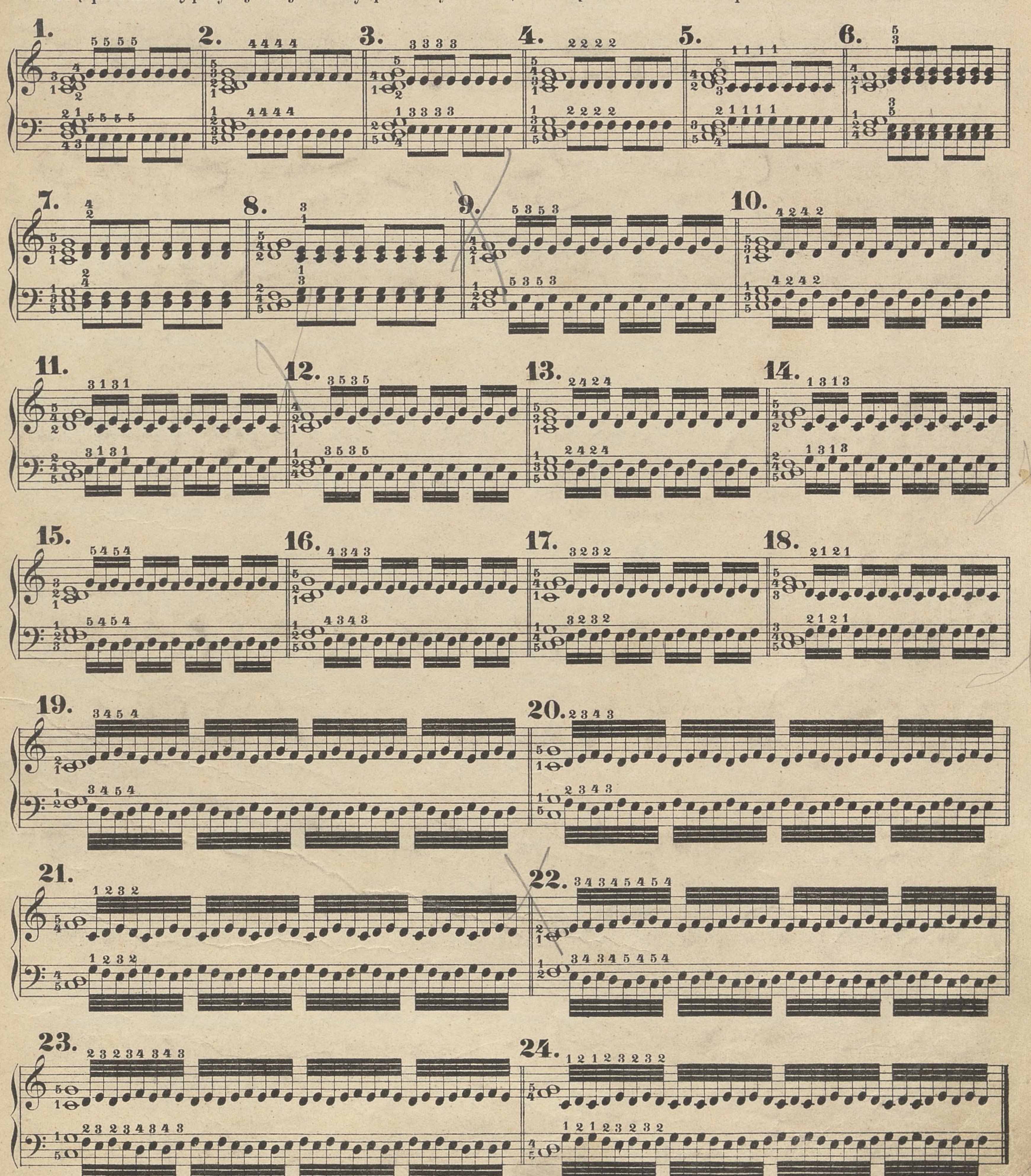
6.

Ćwiczenia, mające na celu niezależność palców.

Każdą przedziałkę przynajmniéj 10 razy powtórzyć.

Exercices pour les doigts indépendants les uns des autres.

Chaque Nº doit être répété au moins 10 fois de suite.



Ćwiczenia w tonach podwójnych.
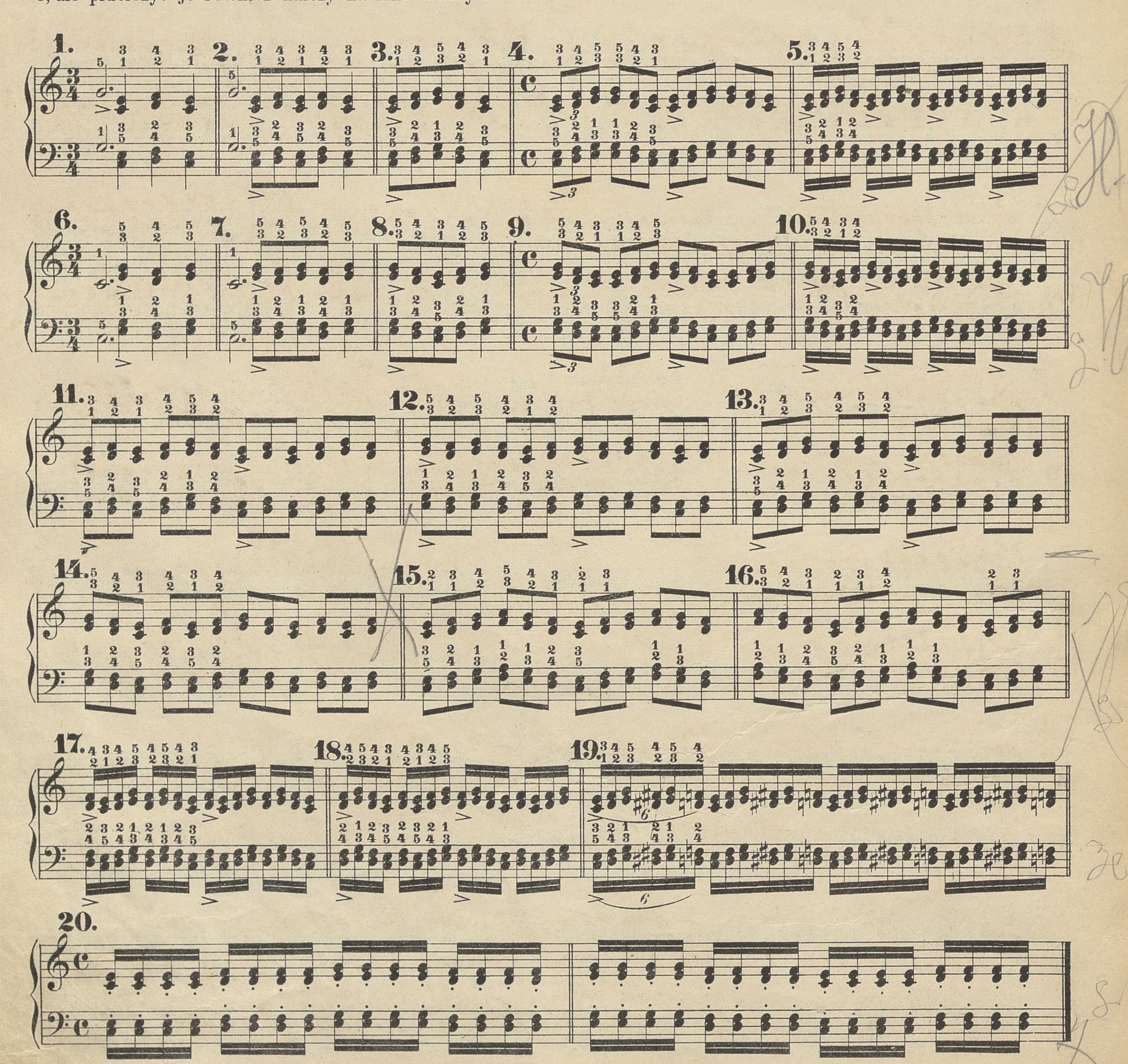
Ćwiczenia w nutach podwójnych są jednym z najskuteczniejszych środków do wydoskonalenia mechanizmu ręki służących. Wypływa ztąd, że trzeba jak najgorliwiéj aż dotąd nad niemi pracować, dopóki się zupełnéj poprawności w wykonaniu ich nie osięgnie, czyli raczéj dopóki wszystkie dźwięki akkordy składające równo i w taki sposób wygłoszone nie będą, że one dla ucha jako jedna nierozerwana całość się przedstawia.

Ćwiczenia rzeczone mają być grane nie tylko w tonacyi C, ale przełożyć je również należy na inne tonacye.

Exercices à plusieurs parties.

Les exercices des notes doubles sont un des moyens les plus efficaces de perfectionner le mécanisme de la main. Il est donc essentiel d'y donner autant de soins et de temps qu'il en faut pour parvenir à une exécution correcte, c'est-à-dire, à mettre une égalité et un ensemble parfaits dans les sons reunis en accords.

On les transposera aussi en différents tons.
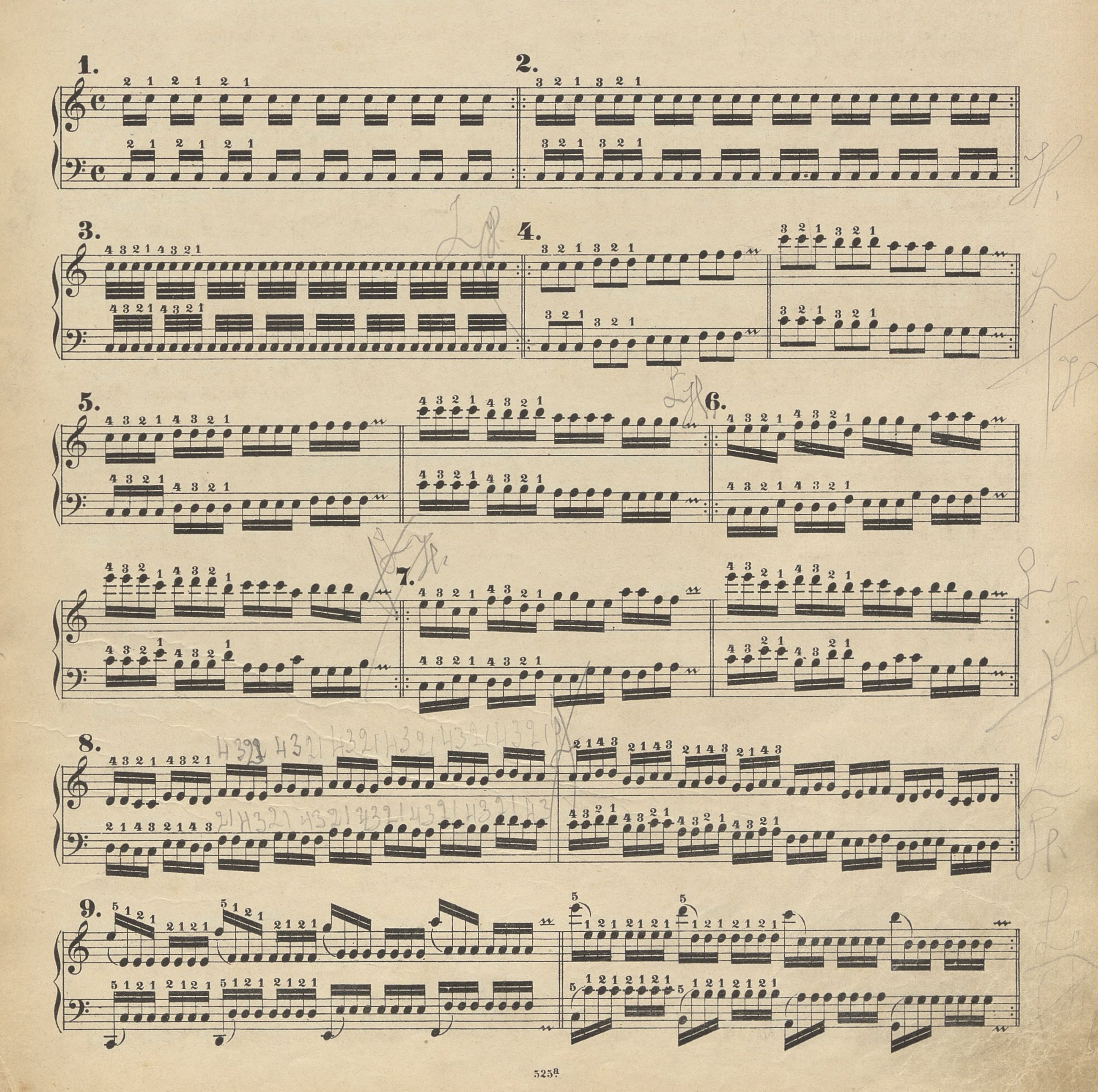


Zmiana palców przy kilkakrotném powtórzeniu jednego klawisza.

Ćwiczenia następujące wymagają, aby ilekroć klawisz się powtarza, palec drugi zesunąć na trzeci, a ten ostatni na czwarty. W wykonaniu figur podobnych strzedz się jeszcze należy sztywnego ułożenia ręki.

Changement de doigts. Tremolo.

L'exécution des exemples suivants se fait par un changement vite de 2, 3, ou 4 doigts sur une touche. Mais il faut faire attention de ne pas mettre la main dans une position maladroite.
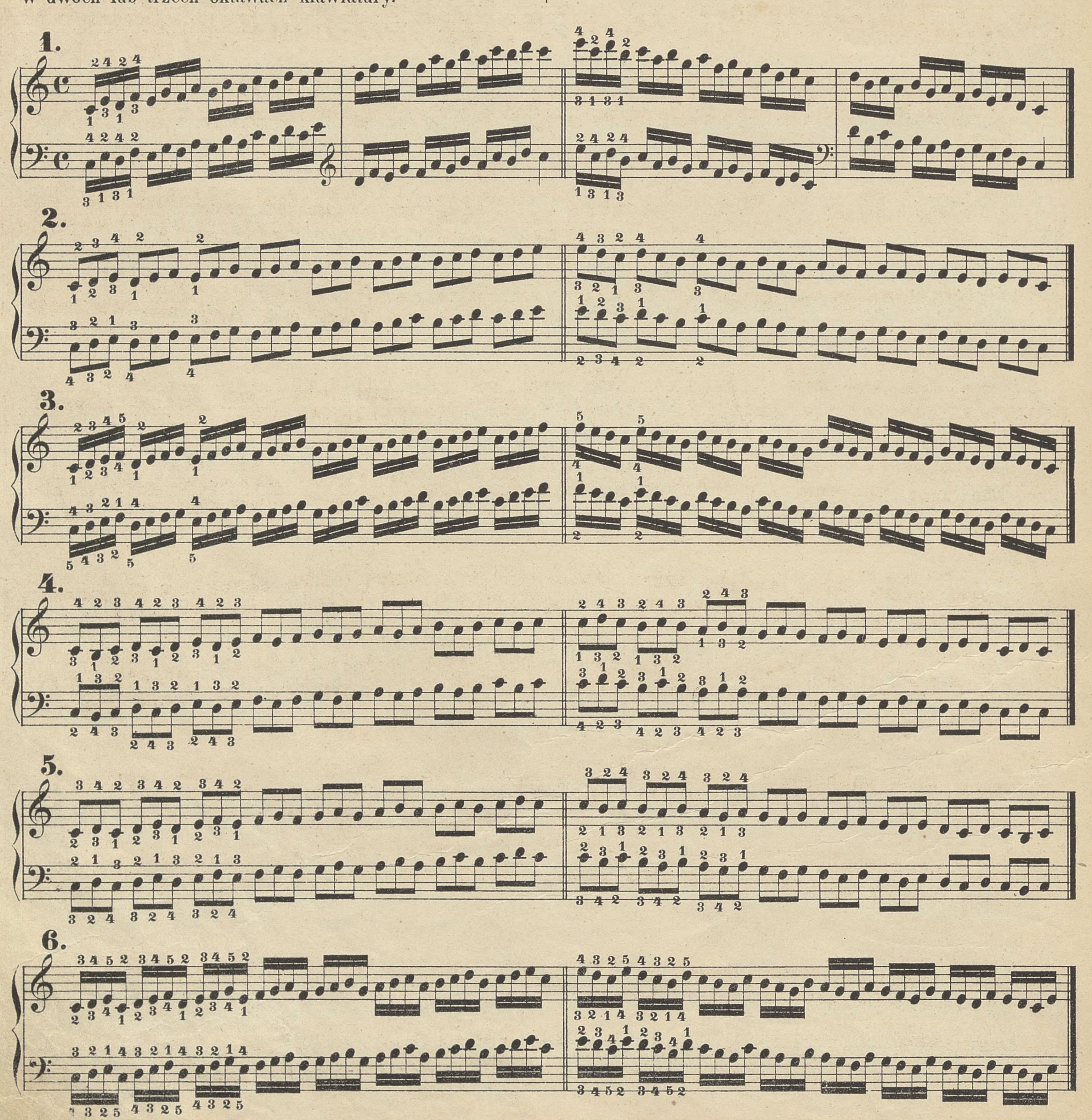


Ćwiczenia poniżéj zamieszczone wskażą w jaki sposób przebiegać klawiaturę bez podkładania wielkiego palca pod inne, i przyzwyczają palce ucznia do odległości sekund, tercyi, kwart i kwint.

Palce tutaj powinny zupełnie niezależnie działać od ręki i łokcia, którego w każdym razie czynność ogranicza się tylko do prostego przenoszenia ręki z jednego miejsca klawiatury w drugie. Każde ćwiczenie powtórzyć trzeba w dwóch lub trzech oktawach klawiatury.

Exercices pour apprendre à parcourir le clavier sans passer les pouces et pour habituer les doigts aux écarts de secondes, tierces, quartes et quintes.

L'action des doigts doit être entièrement indépendante de la main et du bras qui dans aucun cas, n'admettent d'autres mouvements que celui de translation. Parcourez deux ou trois octaves du clavier pour chaque exercice.





7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.
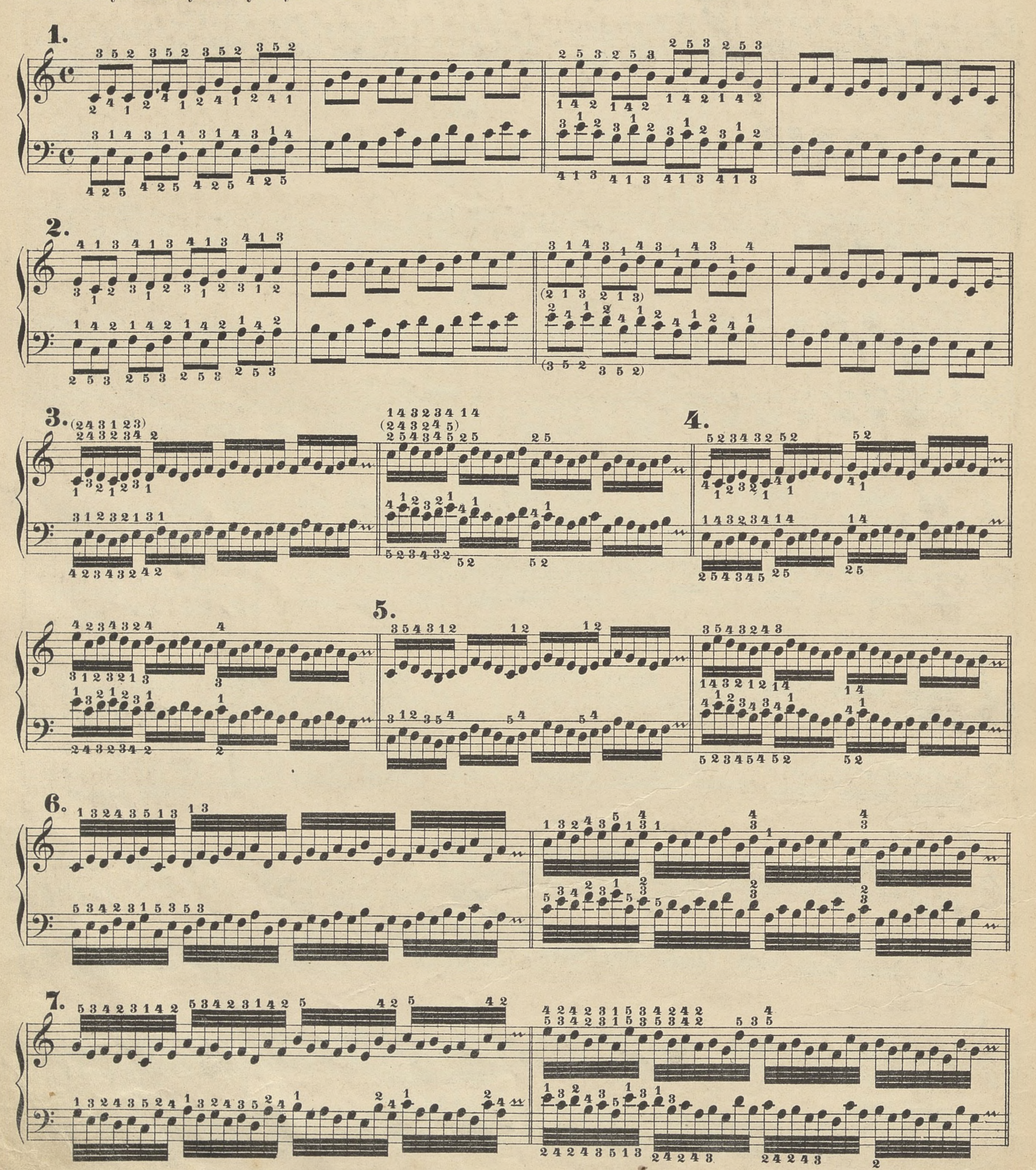
14.

Ćwiczenia w trójkach przemieniając palce.

Z wielkim będzie pożytkiem, jeżeli uczeń i te ćwiczenia w rozmaitych tonacyach wykonywać zechce.

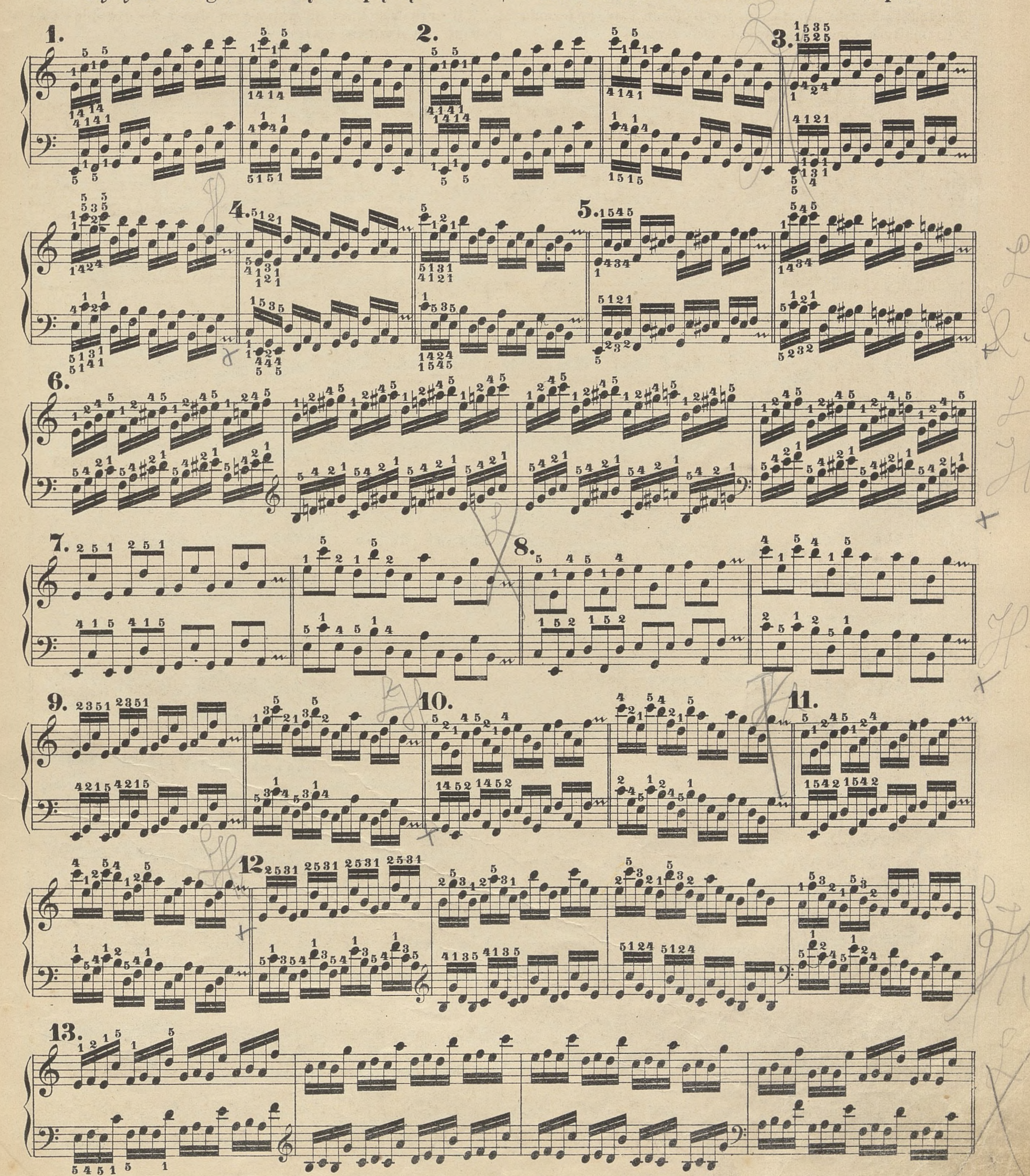
Exercices en tierces en changeant les doigts.

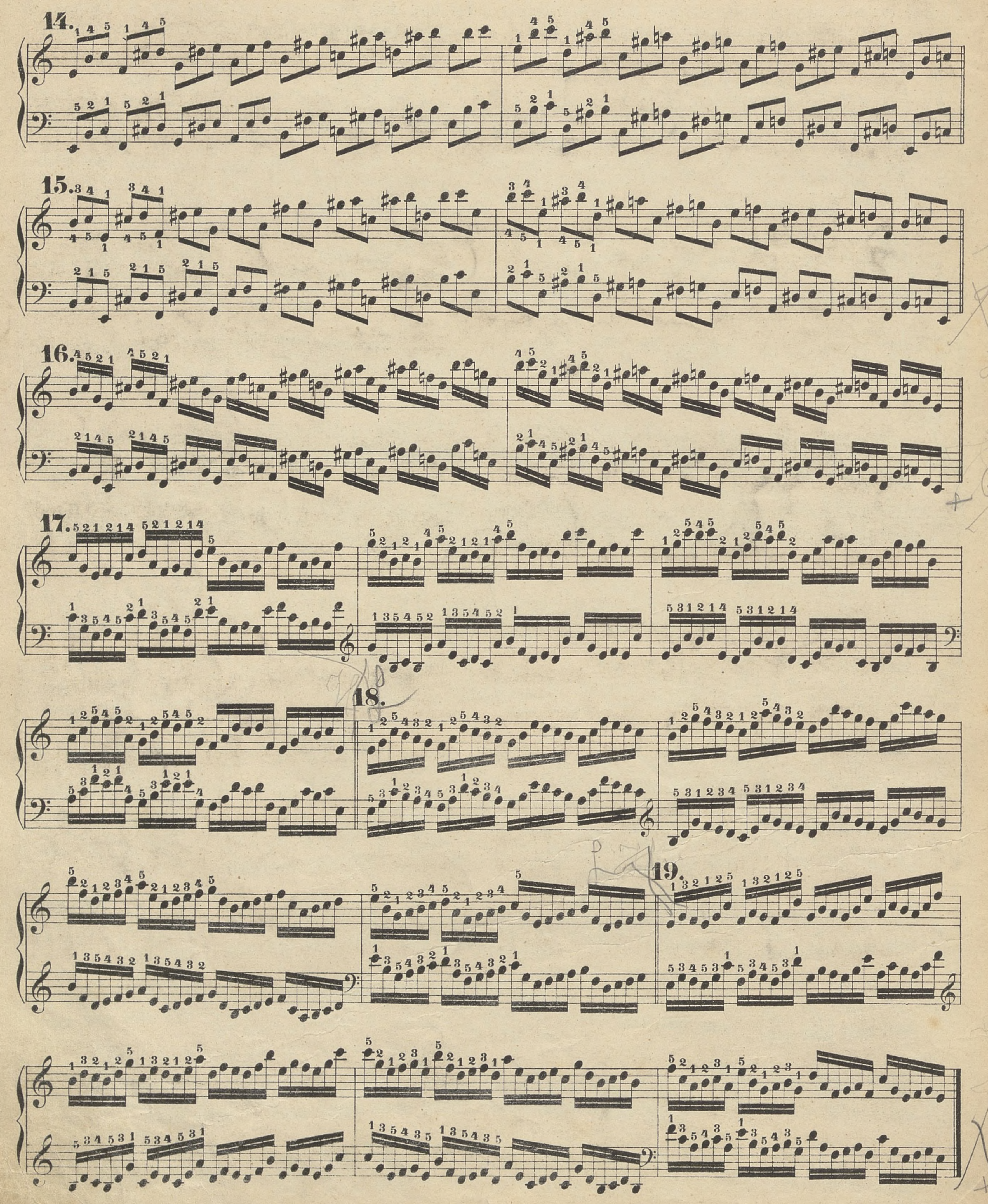
Il sera fort utile de transposer aussi les exemples suivants en d'autres tons.



Celem nastepujących ćwiczeń jest przyzwyczajać rękę do odległości sexty i septymy.

Le but des exercices suivants est de former la main aux écarts des sixtes et des septièmes.





14.
15.
16.
17.
18.
19.
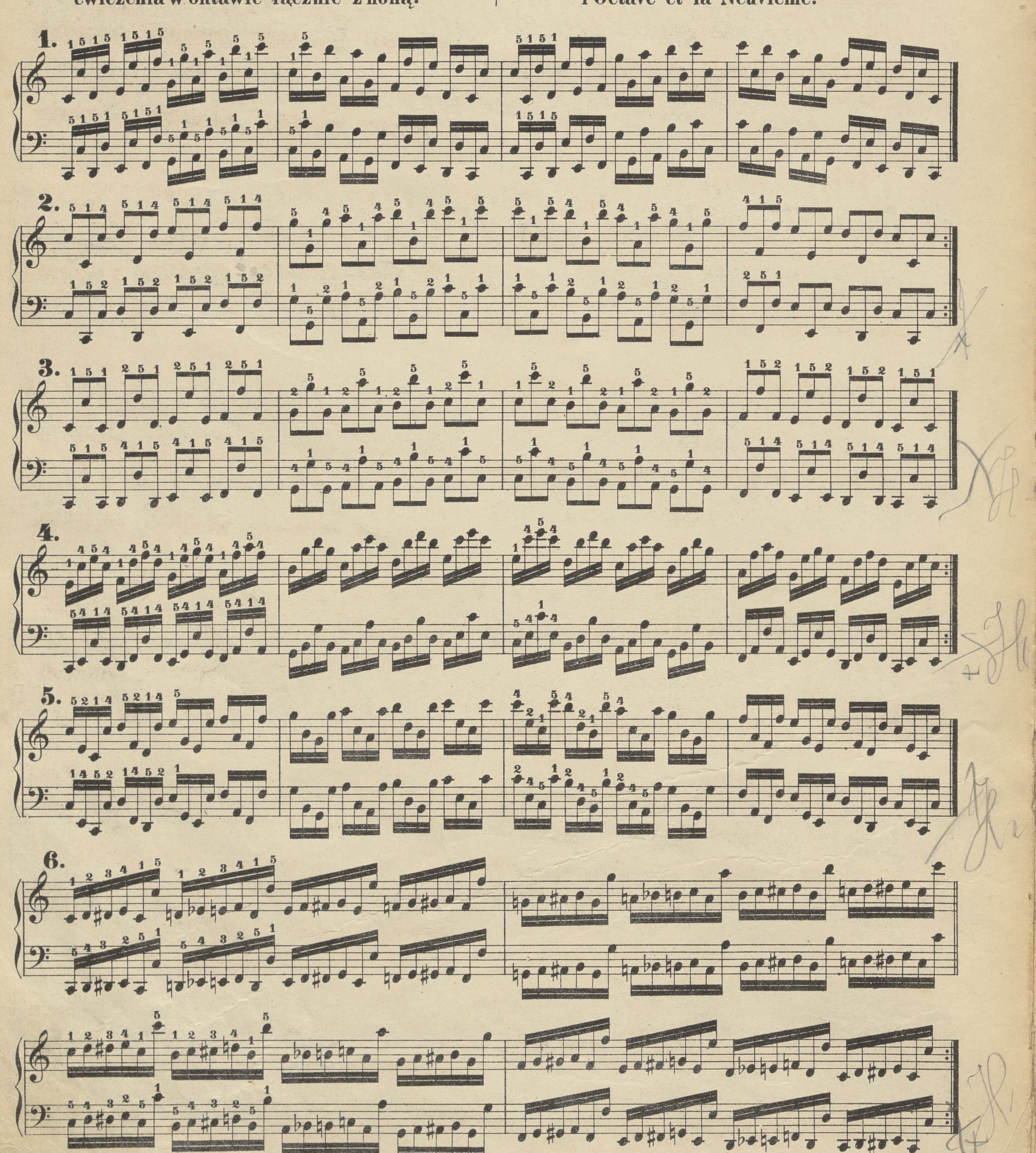


20.

21.

22.

Ćwiczenia w oktawach rozpryśniętych; następnie ćwiczenia w oktawie łącznie z noną.

Exercices d'Octaves arpégées et exercices avec l'Octave et la Neuvième.





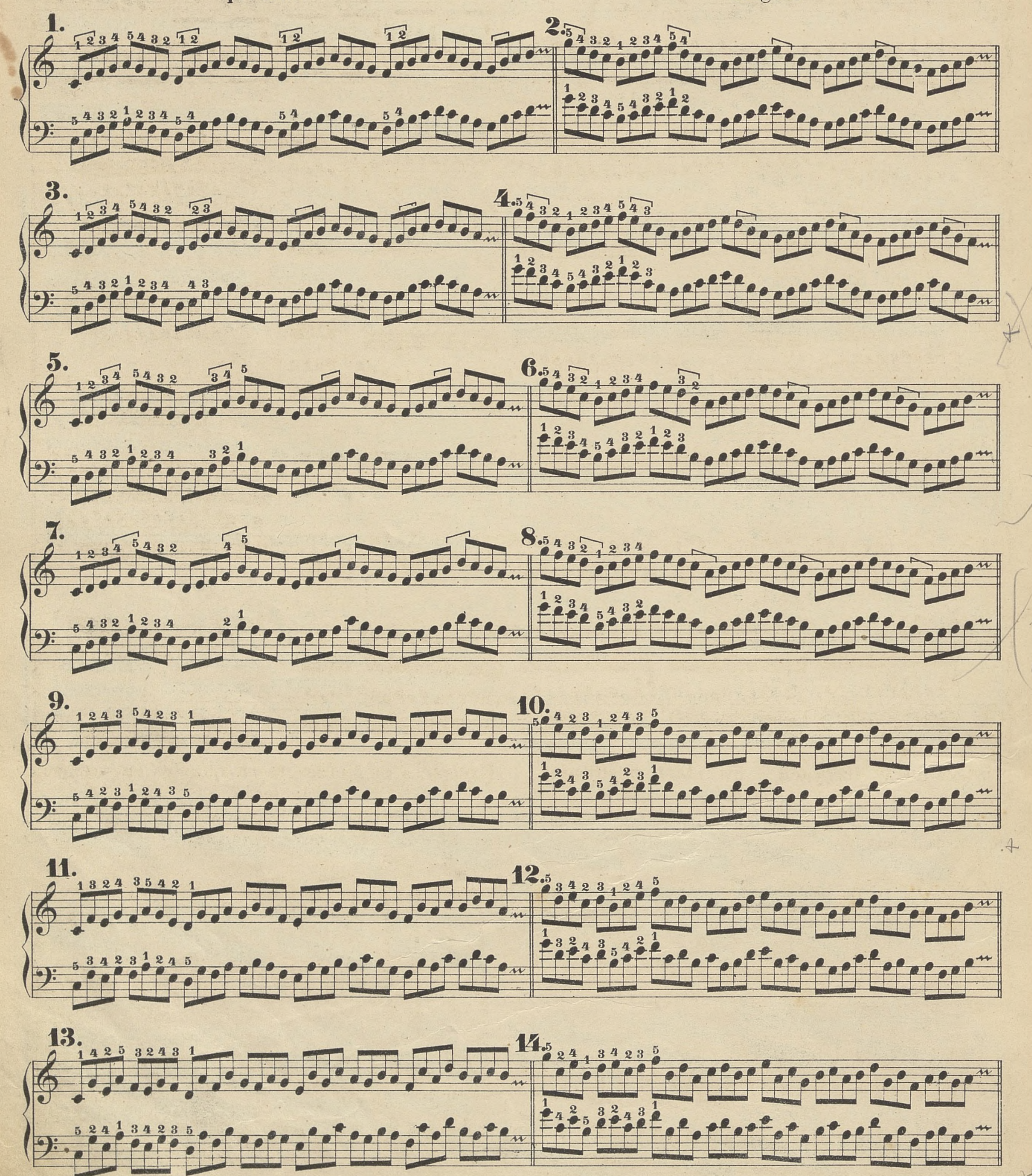
7.

8.

9.

Ćwiczenia mające na celu rozszerzenie palców.

Exercices pour étendre les doigts.



15.

16.

17.

18.

Ćwiczenia w tercyach i kwartach posuwając rękę.
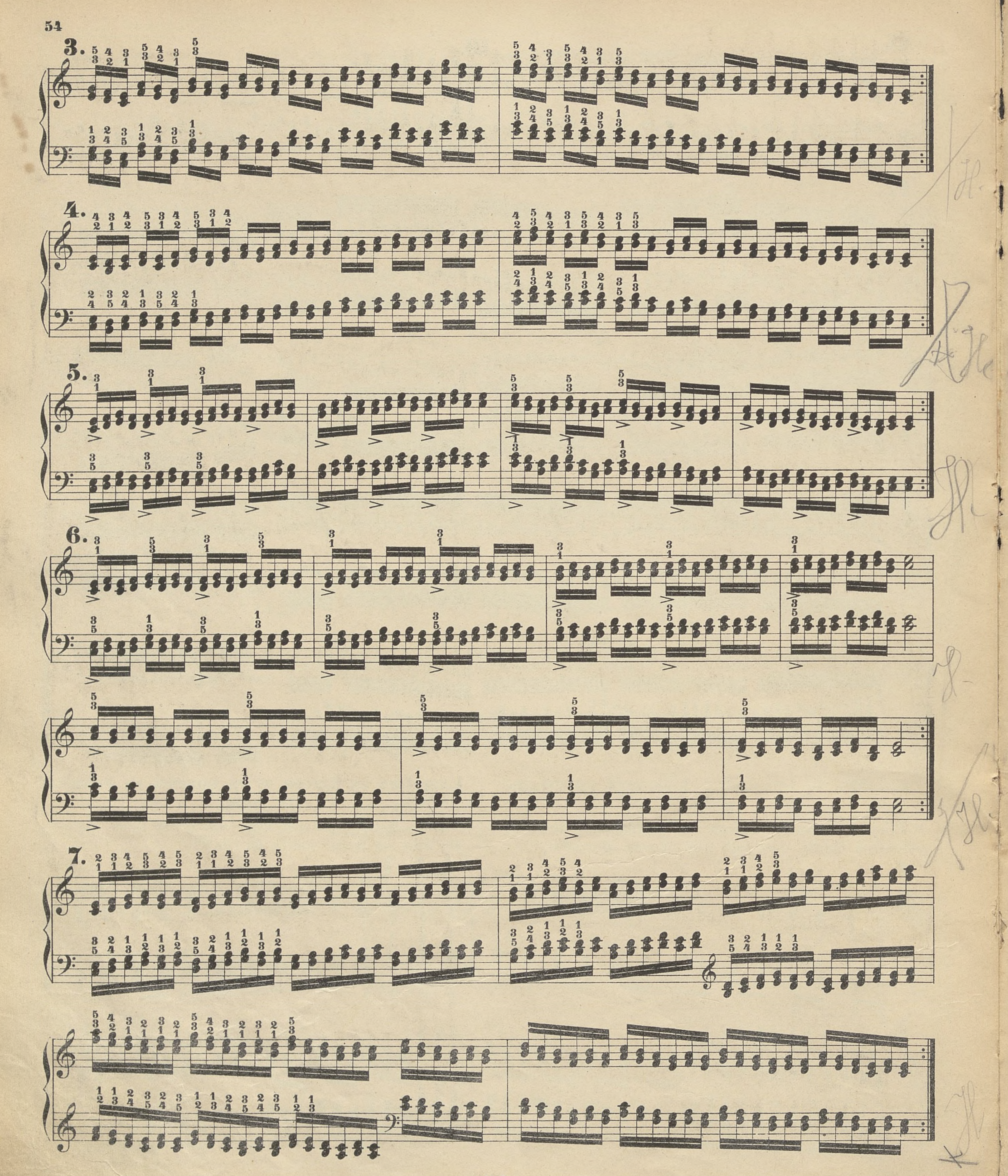
Przy wykonaniu każdego z następujących ćwiczeń przebiedz należy dwie lub trzy oktawy klawiatury.

Exercices en tierces et en quartes en avançant la main.

Pour chacun des exercices suivants on devra parcourir deux ou trois octaves du clavier.

1.

2.


3.
4.
5.
6.
7.



8.

9.

10.

11.

12.

Ćwiczenia w Sextach podwójnych.

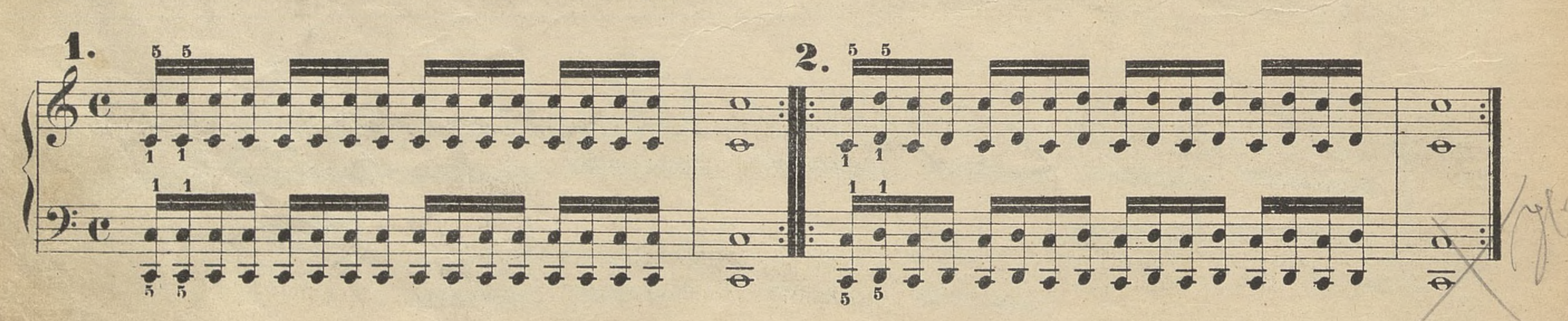
A. *staccato* (wybitnie). B. *legato* (zwięźle)
Sexty podwójne w staccato wykonywać potrzeba za każdą razą lekko pięścią na klawiaturę rzucając.

Exercices en doubles Sixtes.

A. *staccato*. B. *legato*.
Les doubles sixtes staccato doivent se faire à l'aide du poignet.

Ćwiczenia w oktawach otrzymują się podobnież zapomocą lekkiego usuwania za każdym razem pięści.

Exercices en Octaves à l'aide du poignet.





3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

Szyki toniczne czyli gammy.

Ćwiczenia przygotowawcze mające na celu podkładanie wielkiego palca pod inne.

Gammes.

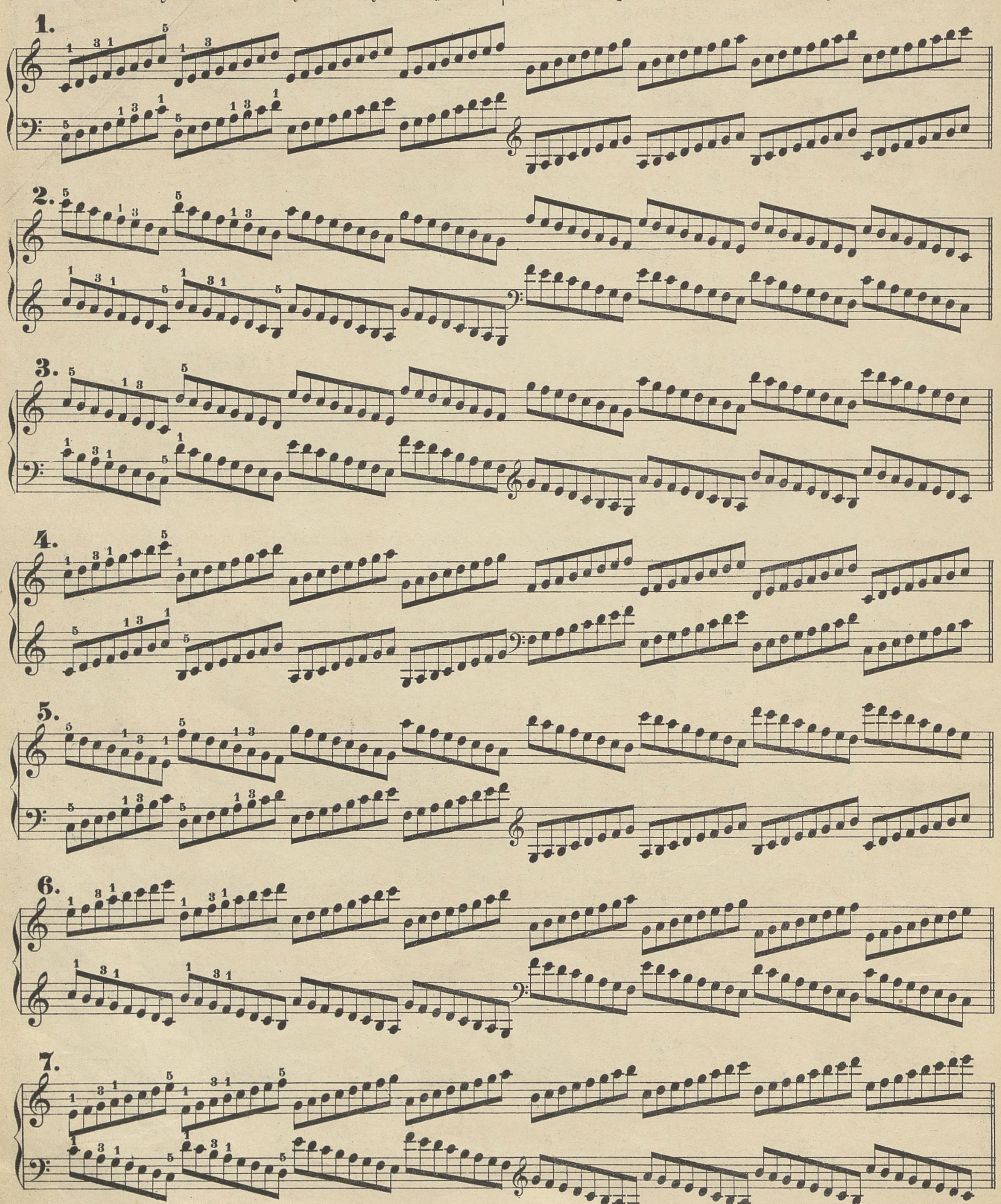
Exercices préparatifs pour apprendre à passer le Pouce.
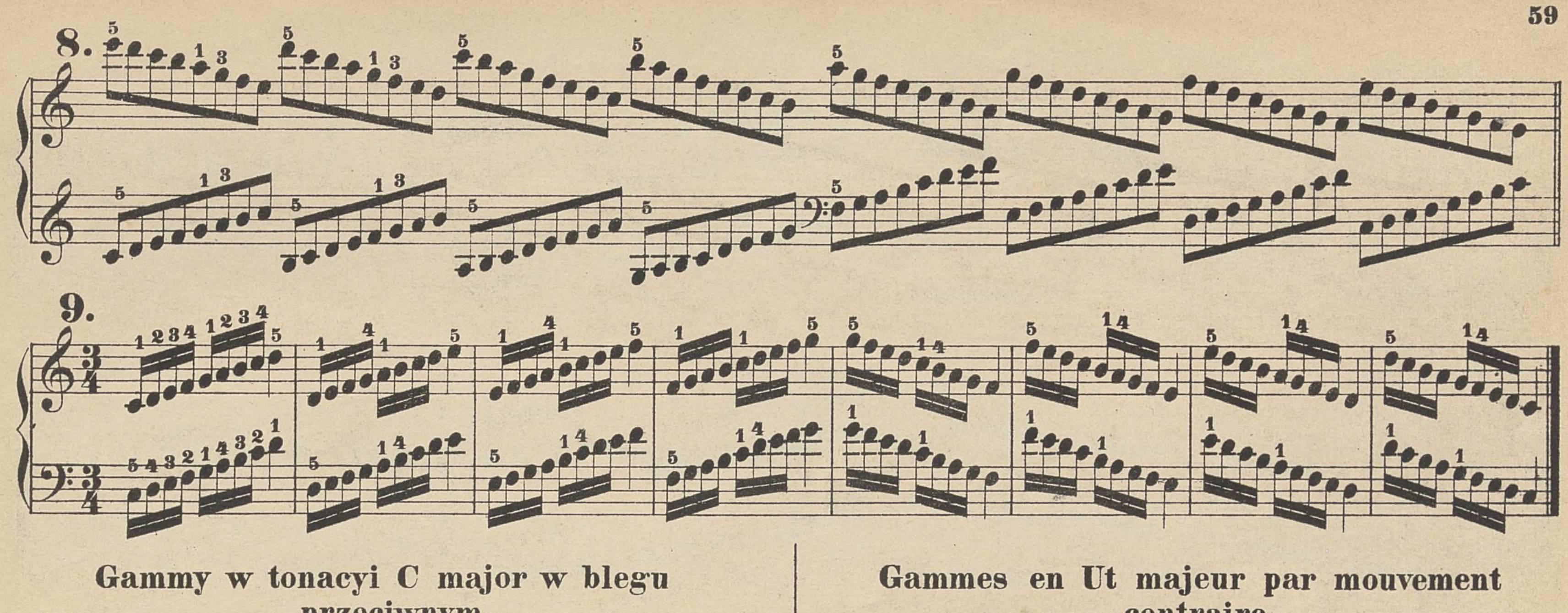
1.

2.

3.

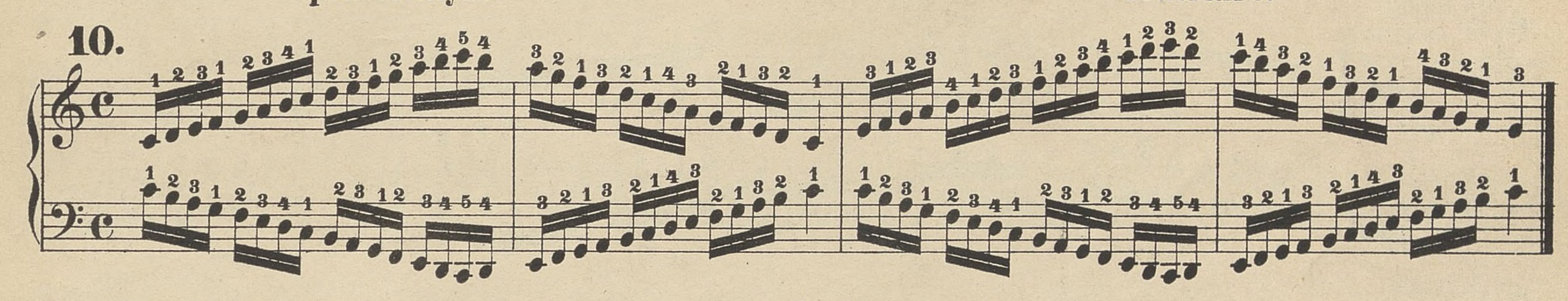
Ćwiczenia odnoszące sie do Gammy w tonacyi C major. | Exercices pour la Gamme en Ut majeur.





Gammy w tonacyi C major w biegu przeciwnym.

Gammes en Ut majeur par mouvement contraire.
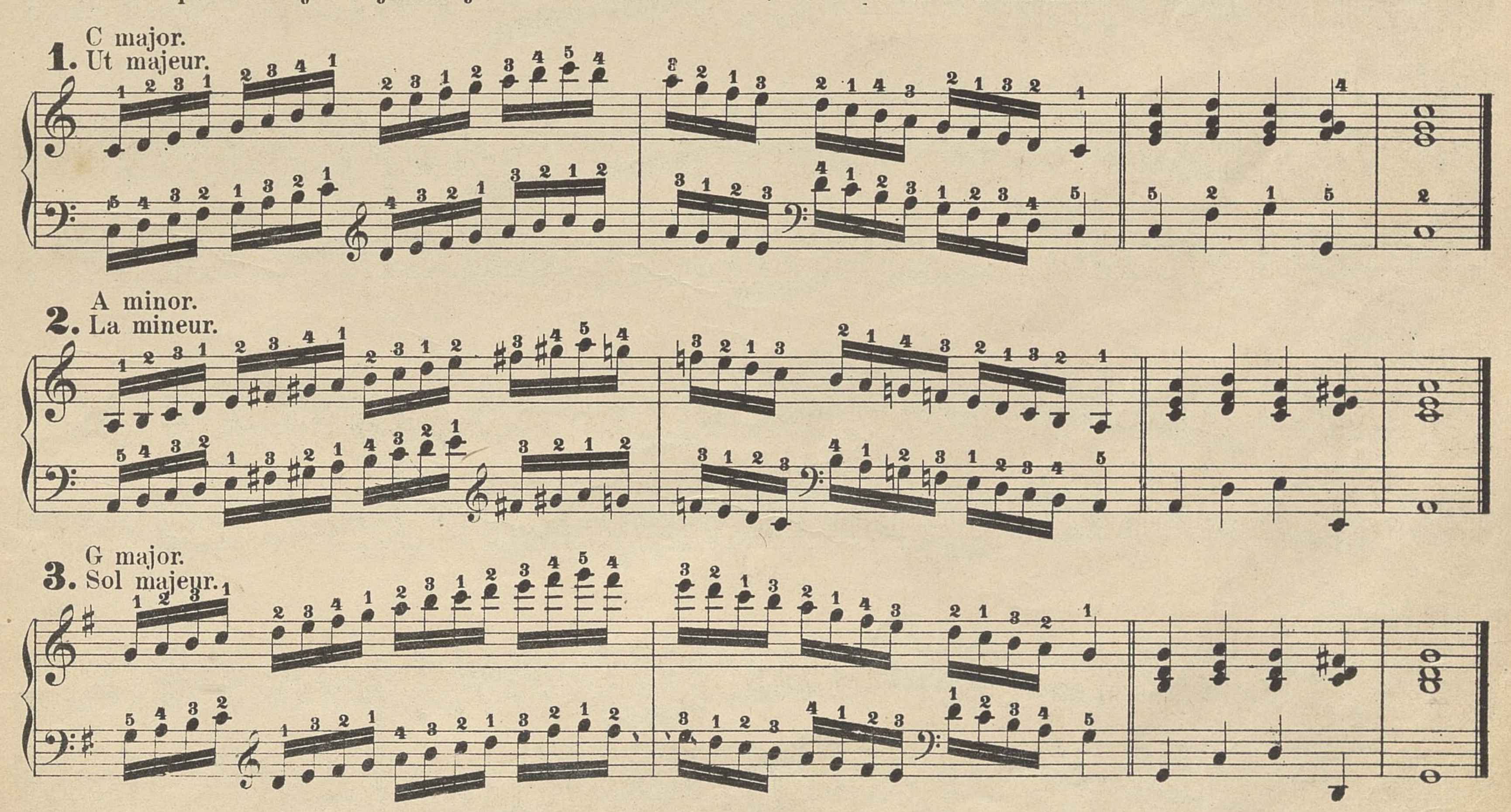


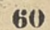
Gammy we wszystkich tonacyach tak majorowych jak i minorowych.

Ponieważ gammy są bez zaprzeczenia jednym znajlepszych środków do w prawiania w ruch szybki palców i do nadania im siły równości i zwinności, konieczną więc jest rzeczą aby nad niemi pracować jak najusilniéj.

Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs.

Les Exercices des gammes étant sans contredit le meilleur moyen pour développer les doigts et pour leur donner de la force et de l'égalité, il est essentiel de les travailler assidûment.





4. E minor.
Mi mineur.

5. D major.
Ré majeur.

6. H minor.
Si mineur.

7. A major.
La majeur.

8. Fis minor.
Fa ♯ mineur.

9. E major.
Mi majeur.

10. Cis minor.
Ut ♯ mineur.

11. H major.
Si majeur.

12. Gis minor.
Sol ♯ mineur.

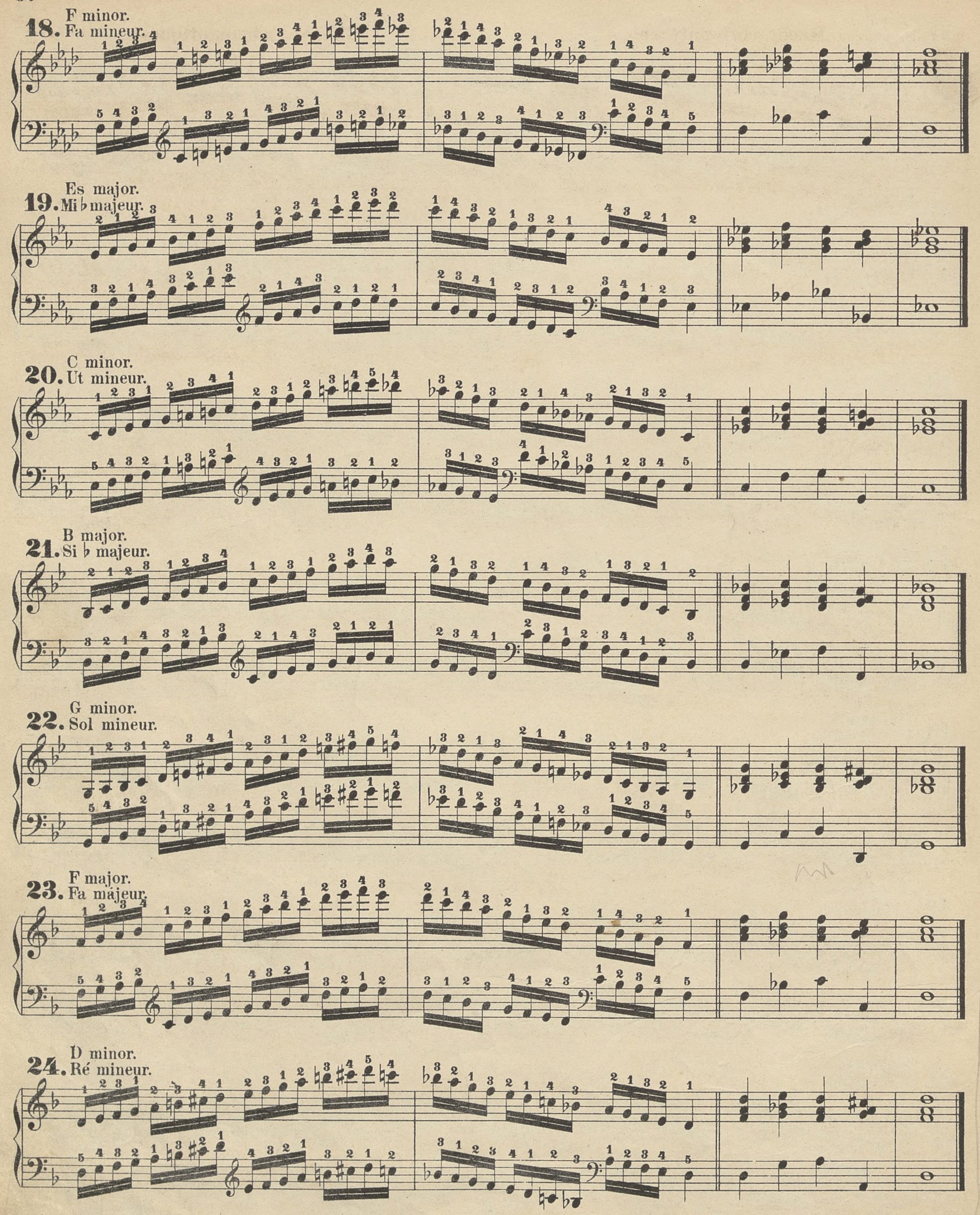
13. Fis major.
Fa ♯ majeur.

14. Dis minor.
Ré ♯ mineur.
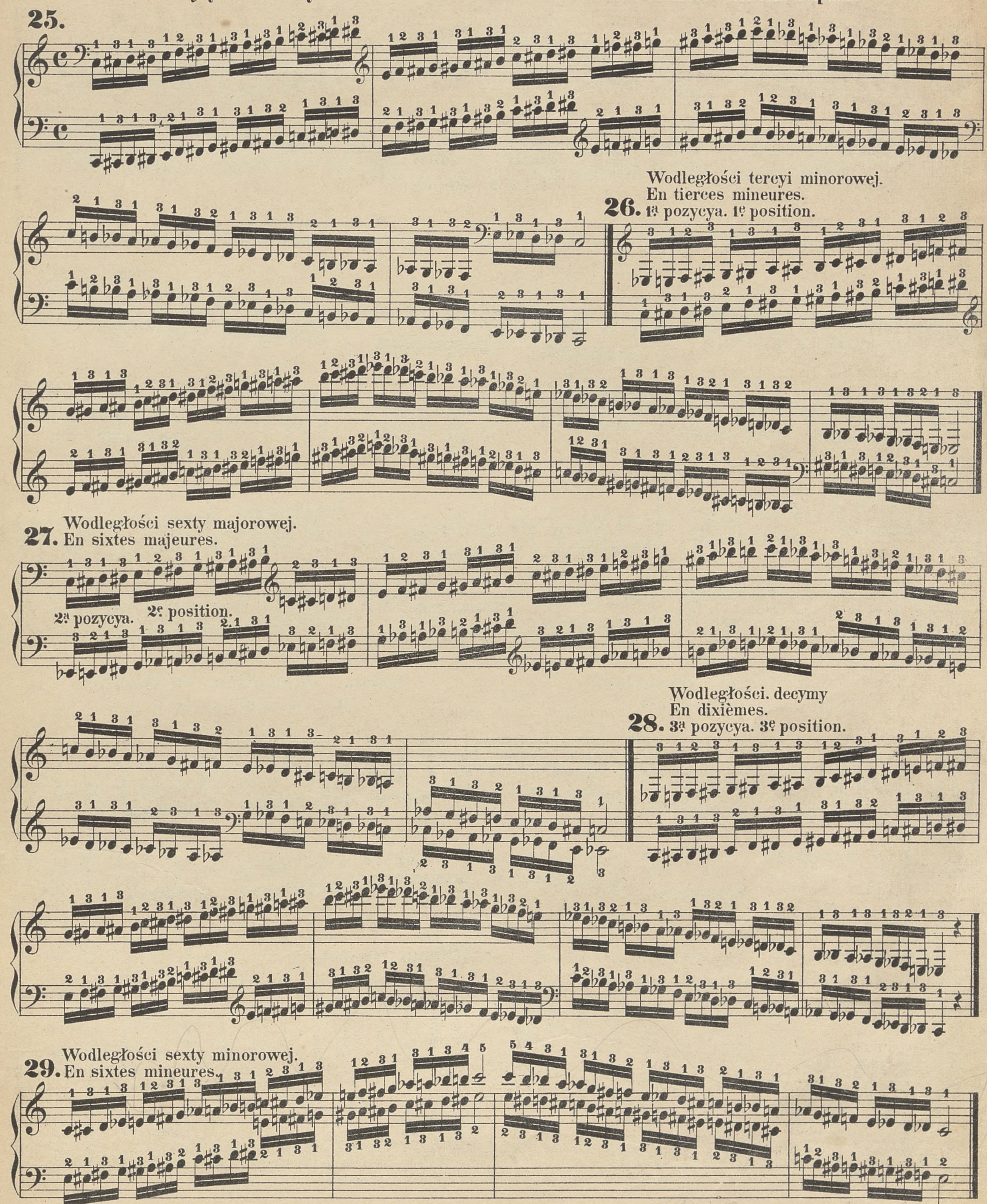
15. Des major.
Ré ♭ majeur.

16. B minor.
Si ♭ mineur.

17. As major.
La ♭ majeur.
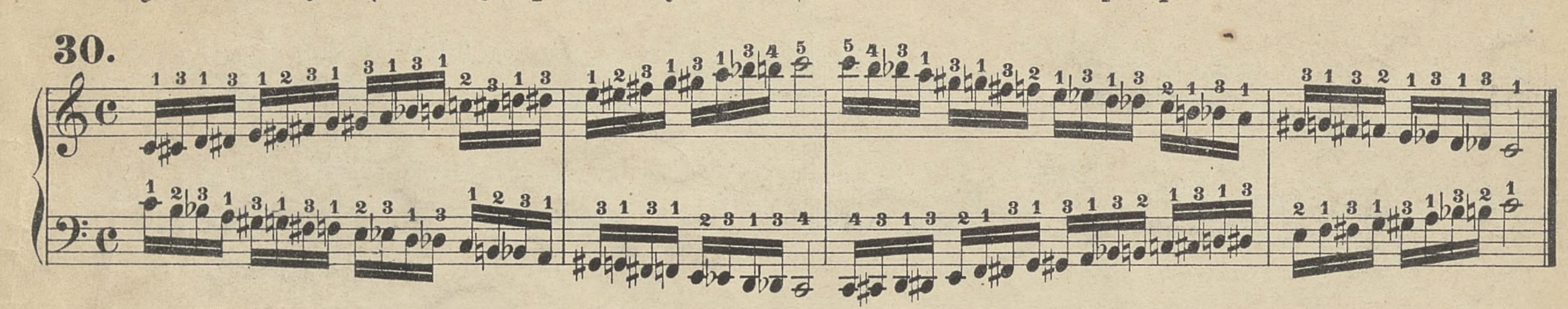

18. F minor.
Fa mineur.
19. Es major.
Mi♭ majeur.
20. C minor.
Ut mineur.
21. B major.
Si ♭ majeur.
22. G minor.
Sol mineur.
23. F major.
Fa majeur.
24. D minor.
Ré mineur.

Rzędy chromatyczne. Gammes chromatiques.



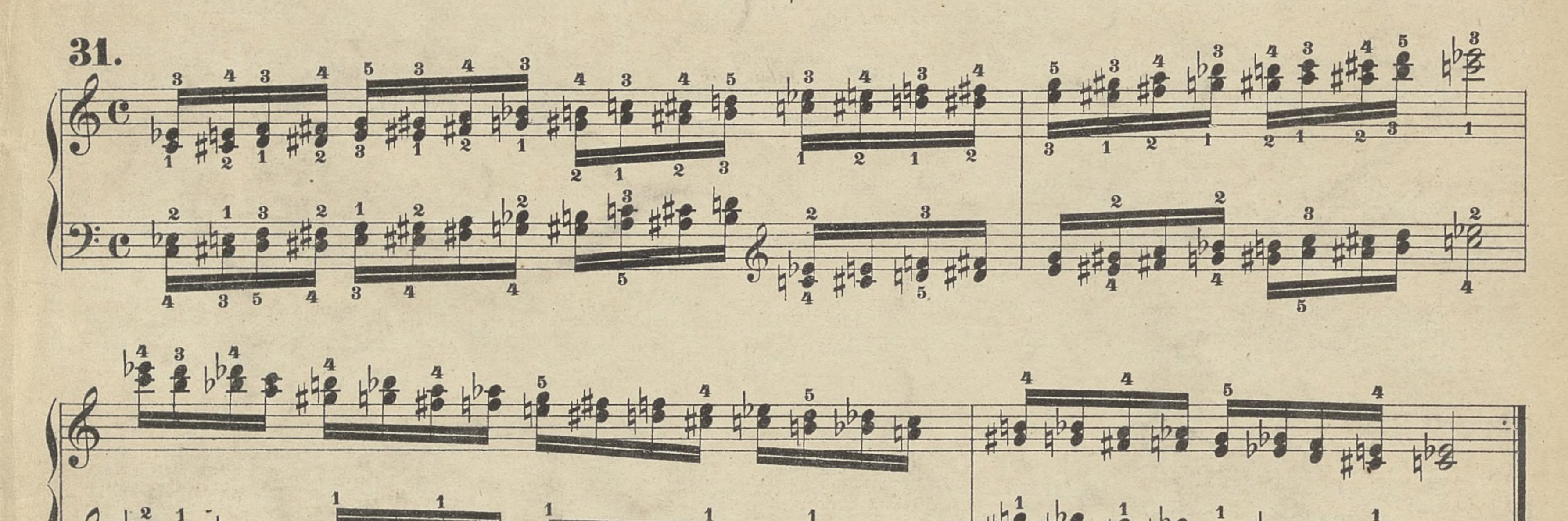
Rzęd chromatyczny w biegu przeciwnym. | Gamme chromatique par mouvement contraire.

30.



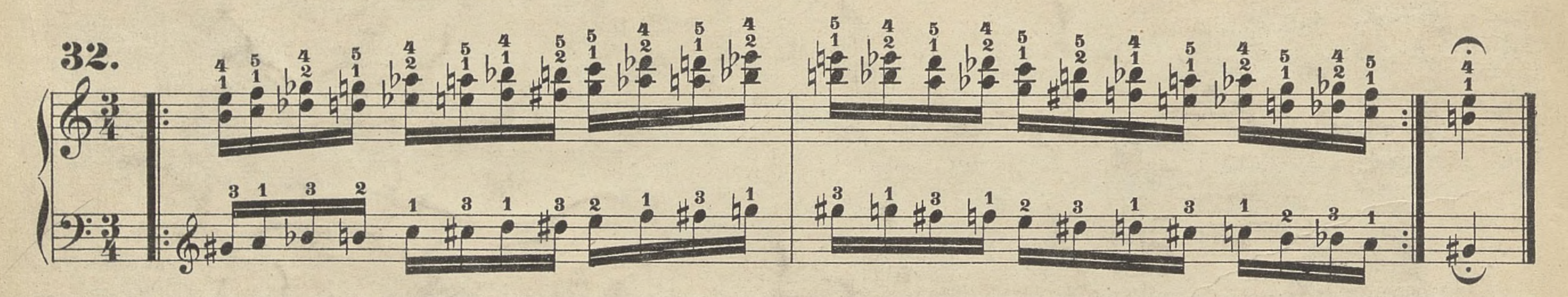
Rzęd chromatyczny w podwójnych tercyach. | Gamme chromatique en doubles tierces.

31.



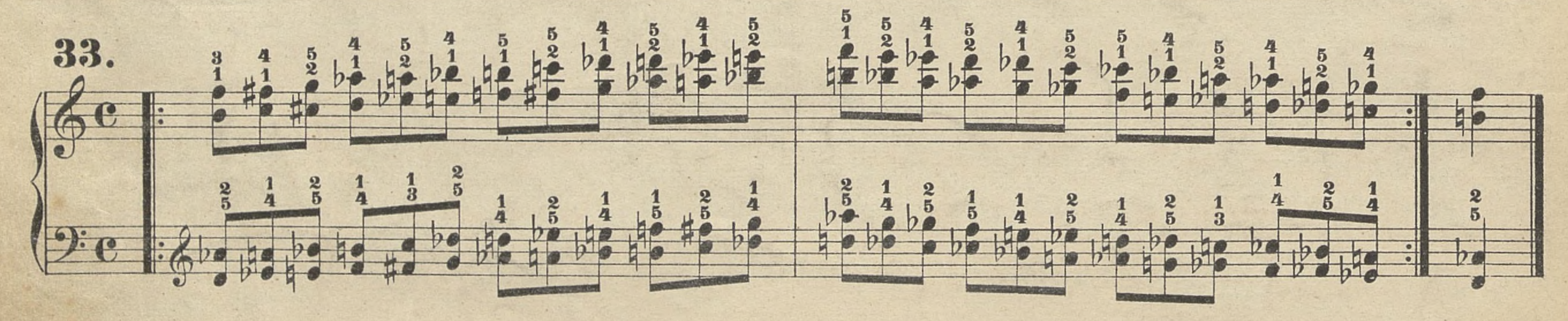
Rzęd chromatyczny w kwartach (w akordach sextowych). | Gamme chromatique en Quartes (des accords en sixtes).
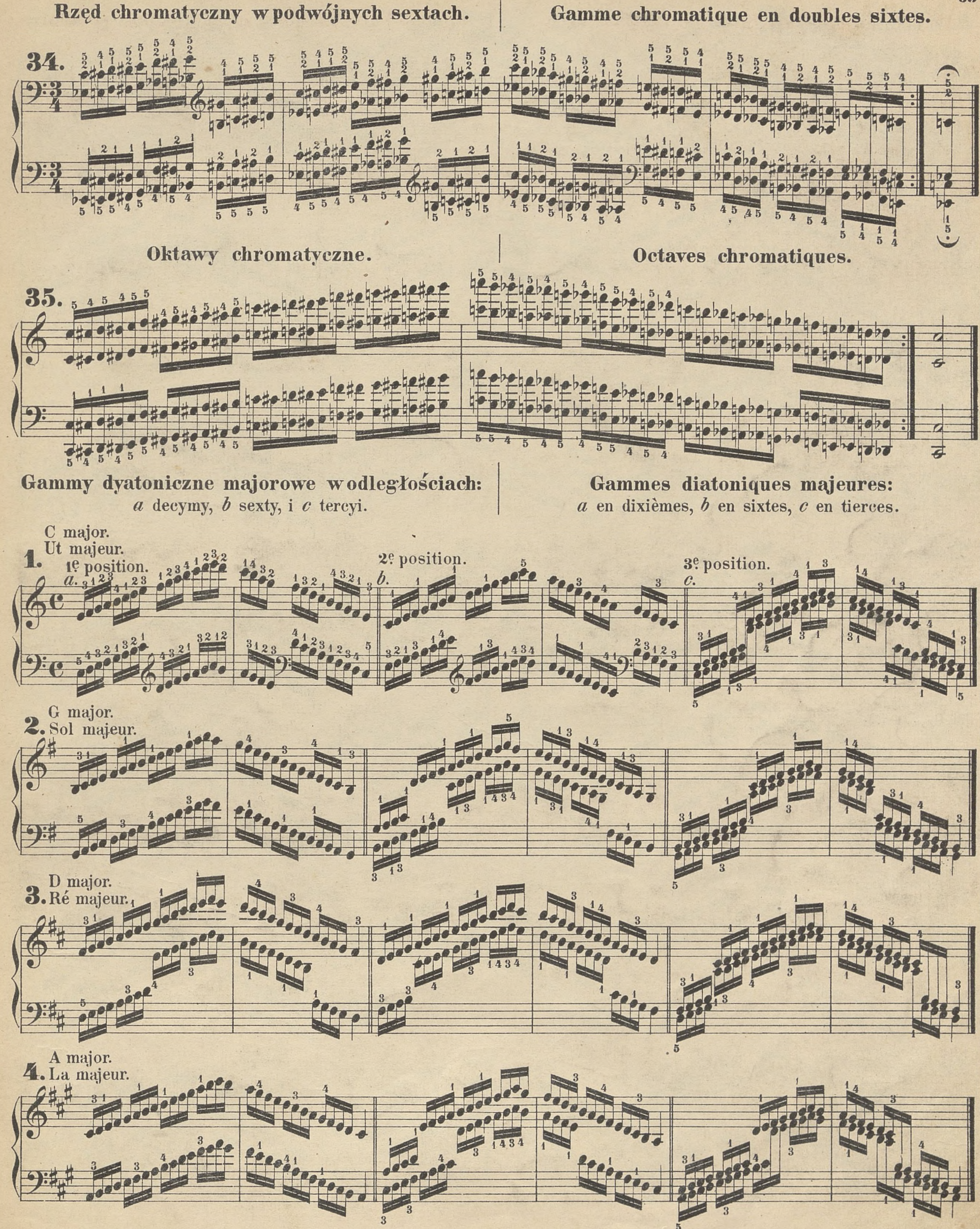
32.
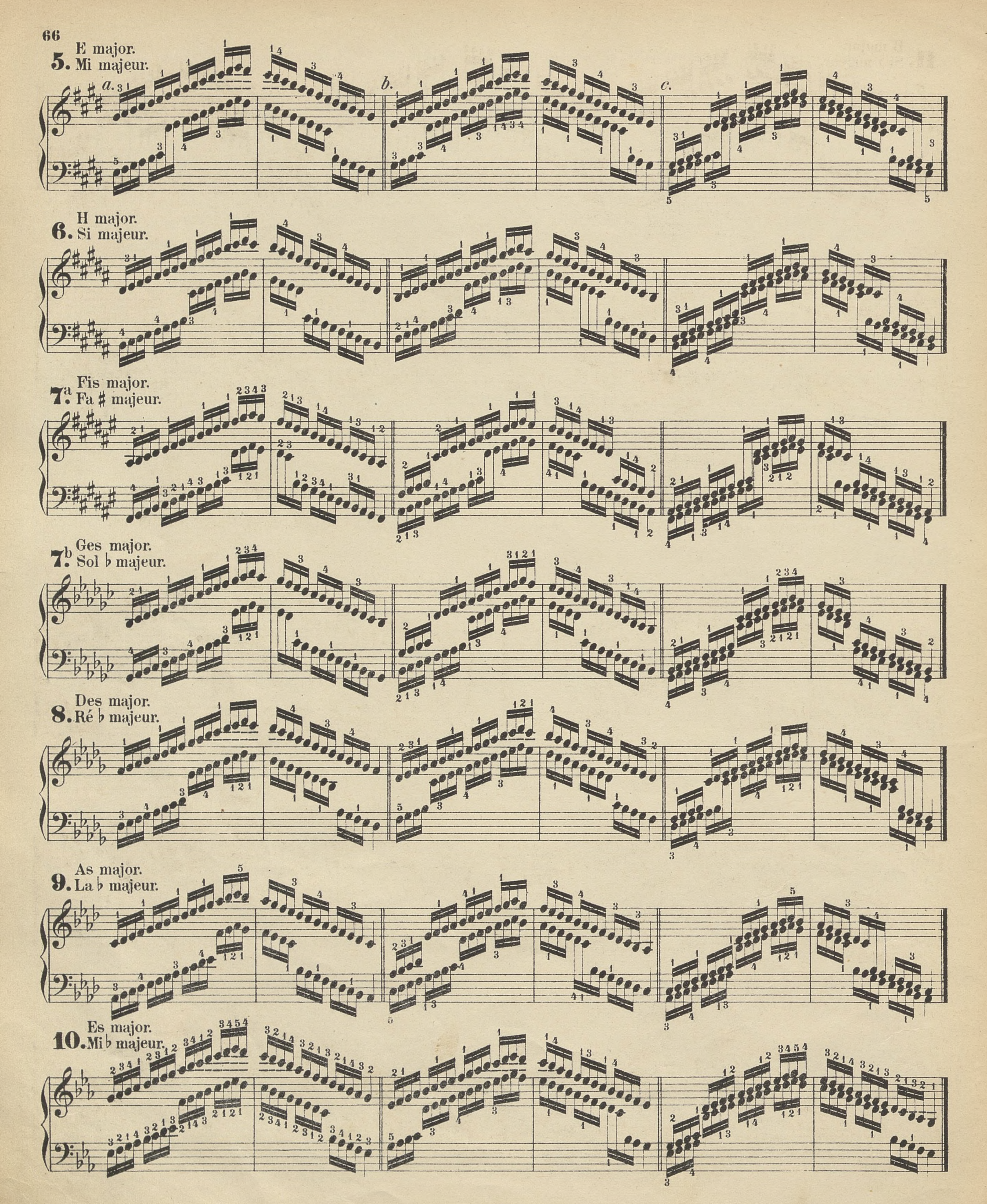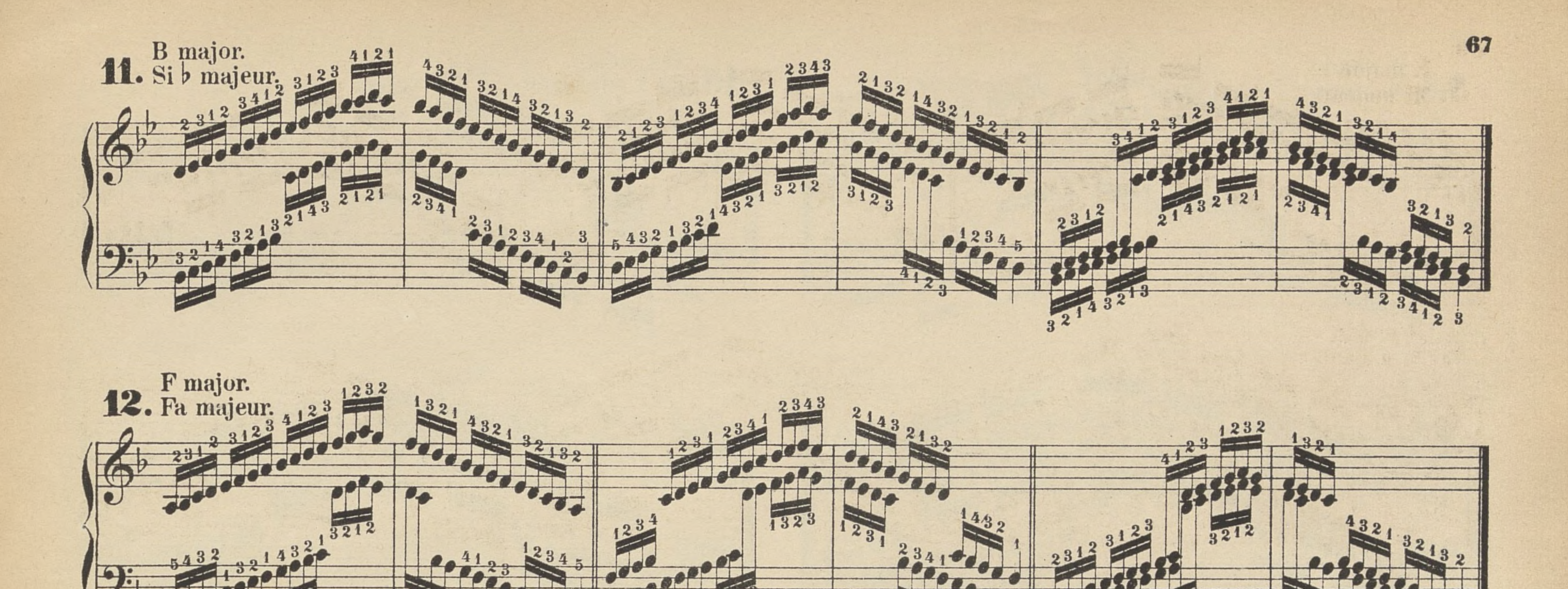


Rzęd chromatyczny w kwintach i kwartach (w akordach septymy zmniejszonéj). | Gamme chromatique en Quintes et Quartes (des accords de septième diminuée).

33.




Rzęd chromatyczny w podwójnych sextach.
Gamme chromatique en doubles sixtes.
34.
Oktawy chromatyczne.
Octaves chromatiques.
35.
Gammy dyatoniczne majorowe w odległościach:
a decymy, b sexty, i c tercyi.
Gammes diatoniques majeures:
a en dixièmes, b en sixtes, c en tierces.
C major.
Ut majeur.
1.
1º position.
a.
2º position.
b.
3º position.
c.
G major.
2. Sol majeur.
D major.
3. Ré majeur.
A major.
4. La majeur.


E major.
5. Mi majeur.
a.
b.
c.
H major.
6. Si majeur.
Fis major.
7.a Fa ♯ majeur.
Ges major.
7.b Sol ♭ majeur.
Des major.
8. Ré ♭ majeur.
As major.
9. La ♭ majeur.
Es major.
10. Mi ♭ majeur.

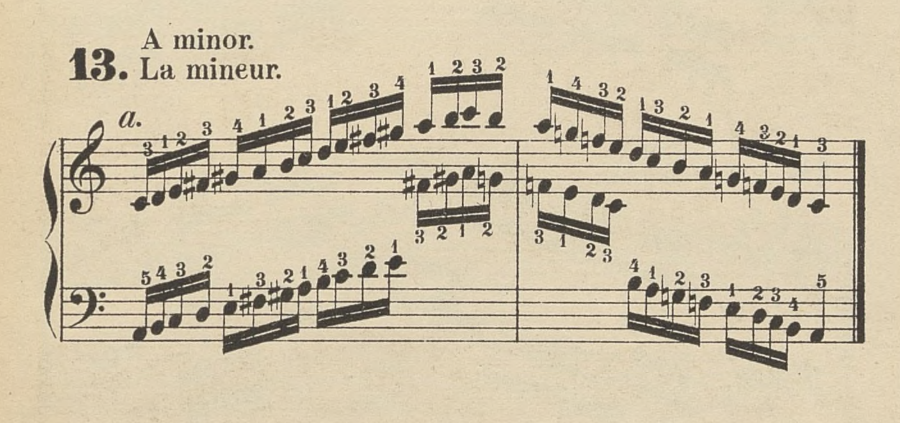


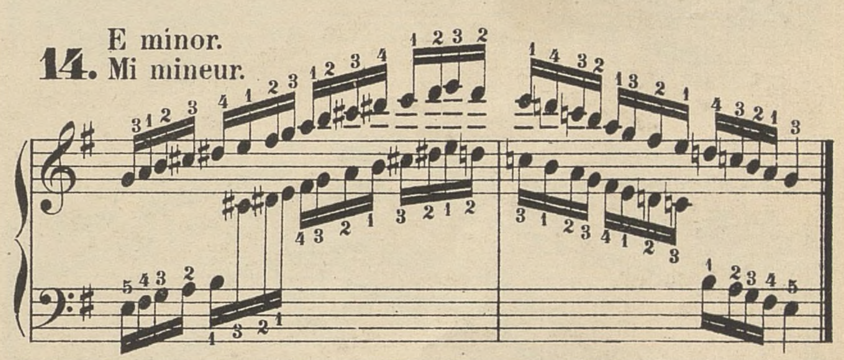
Gammy dyatoniczne minorowe wodległościach:

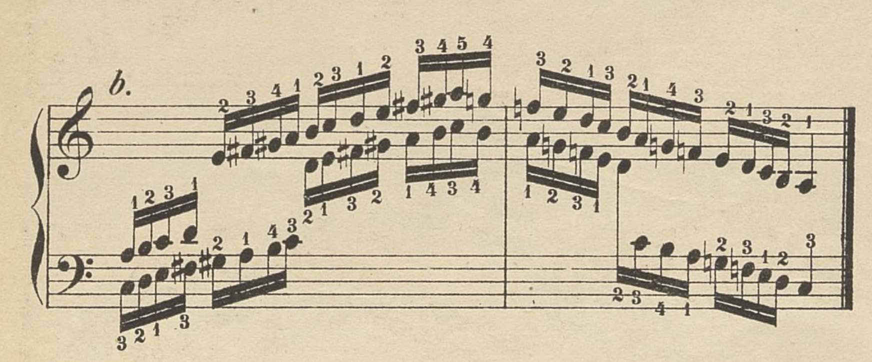
a) decymy, *b)* sexty, i *c)* tercyi.

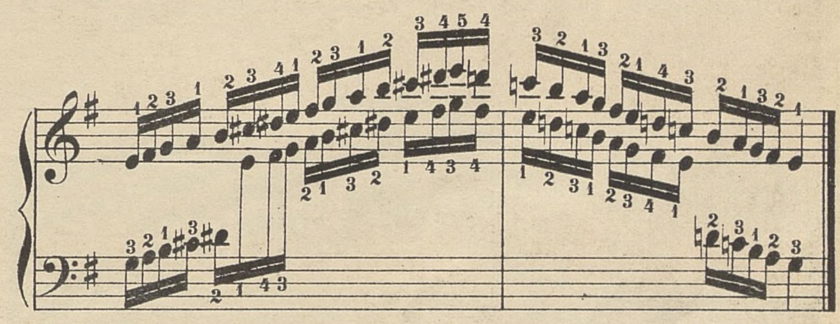
Gammes diatoniques mineures:

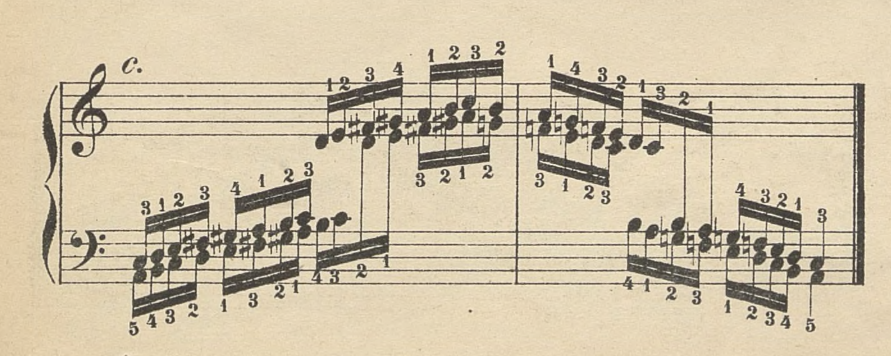
a) en dixièmes, *b)* en sixtes, *c)* en tierces.

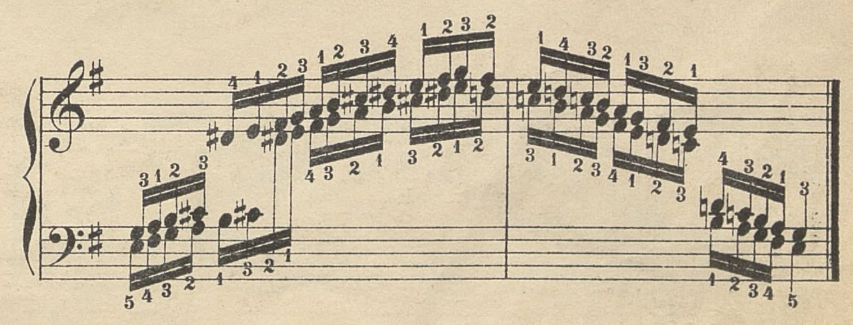


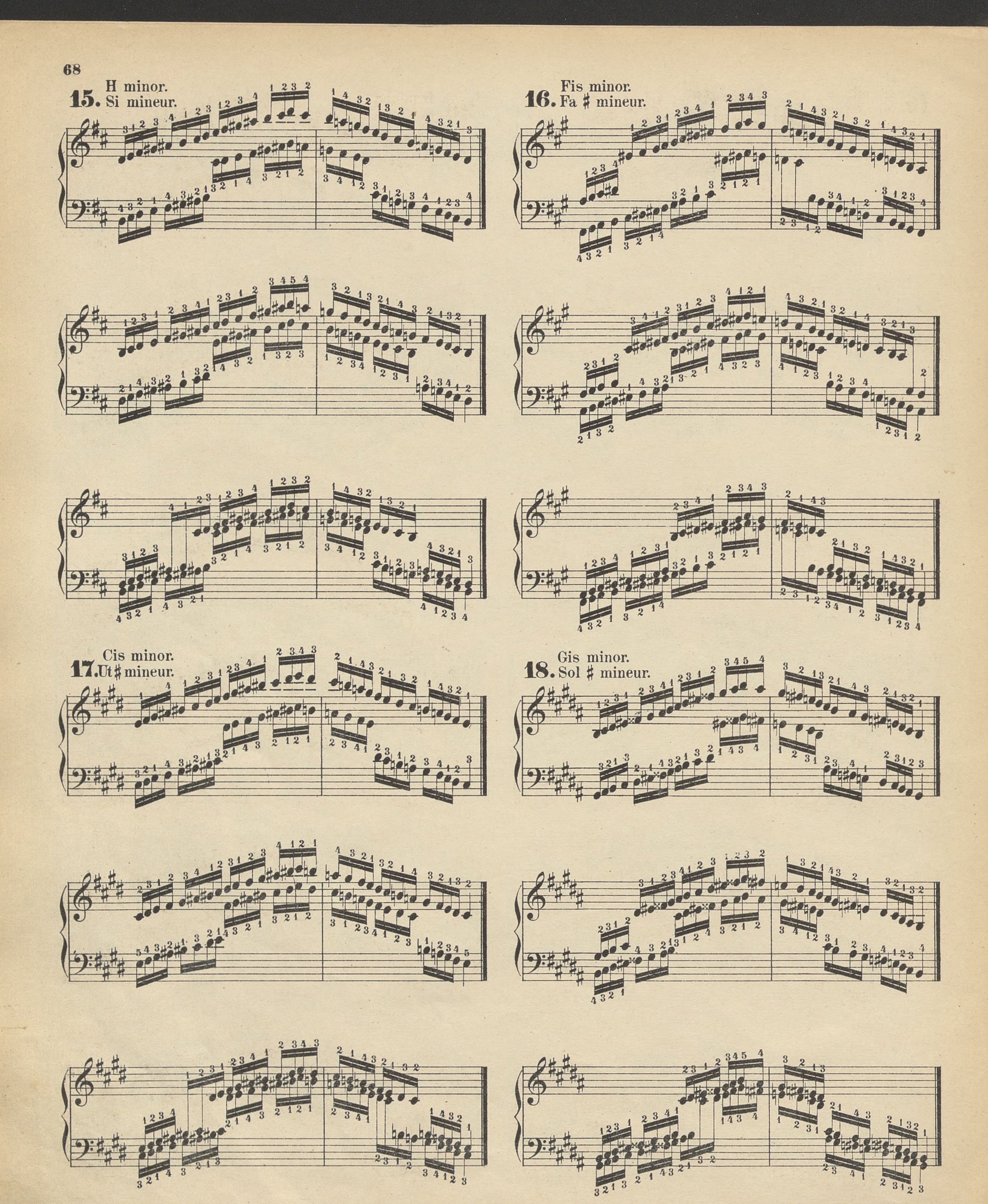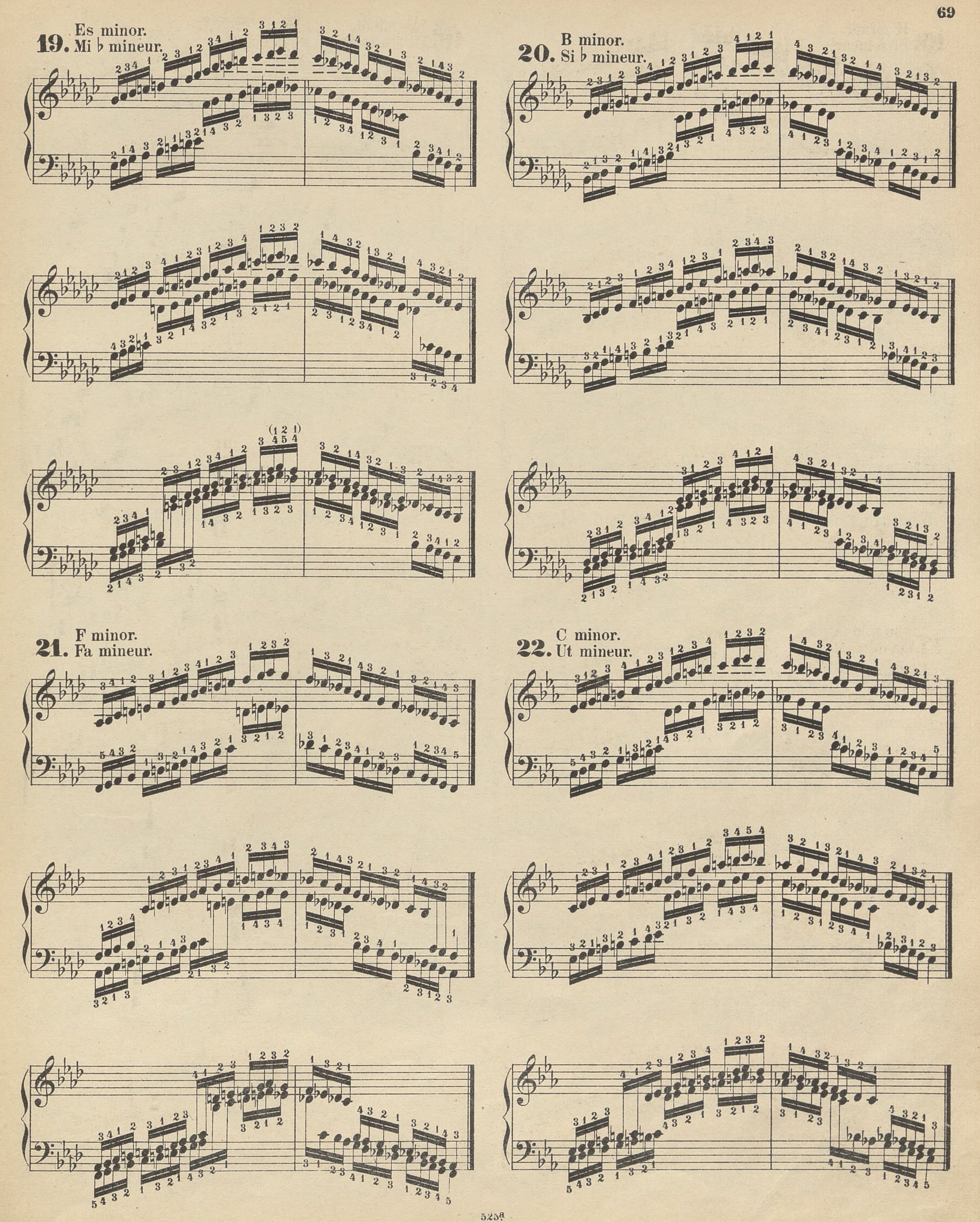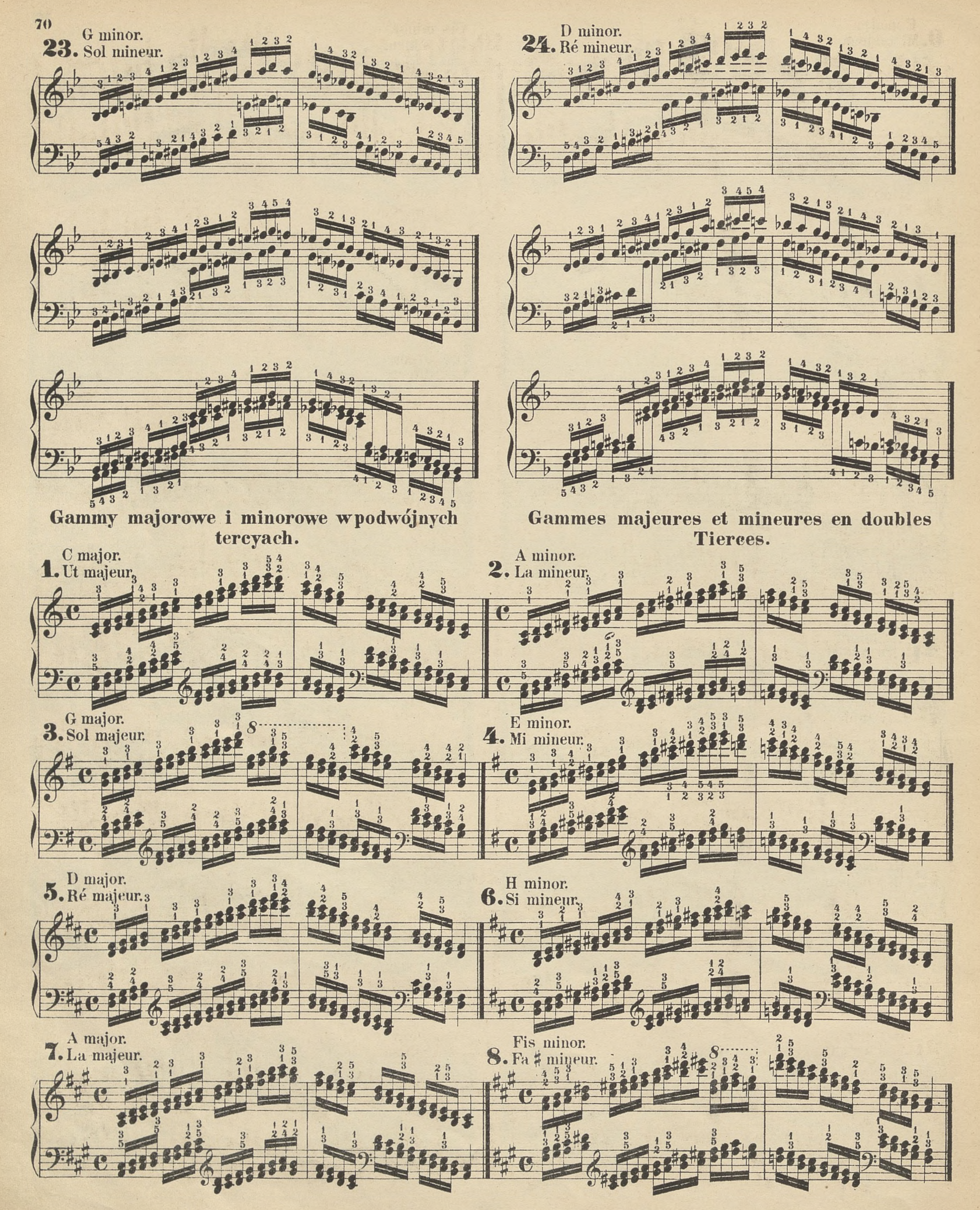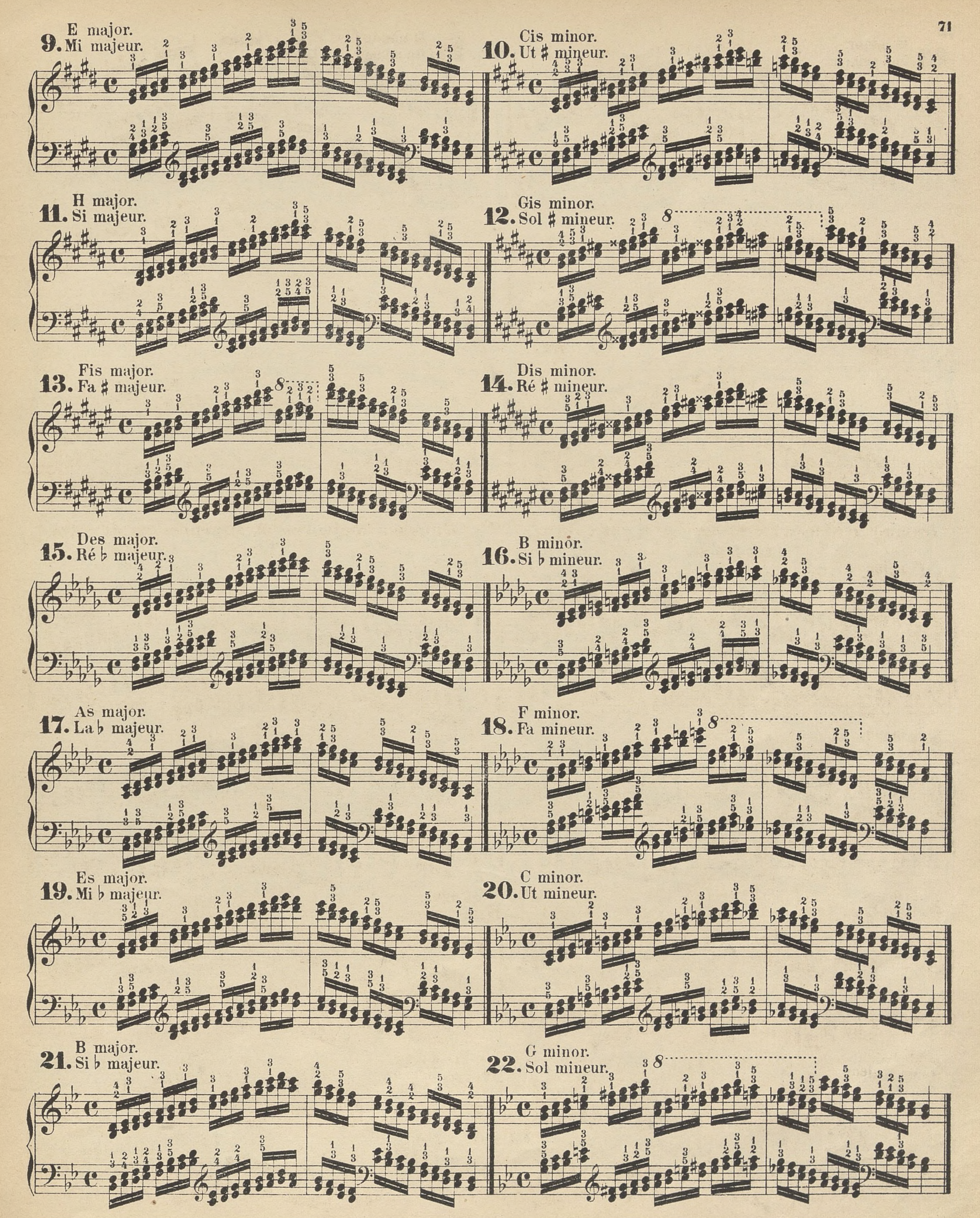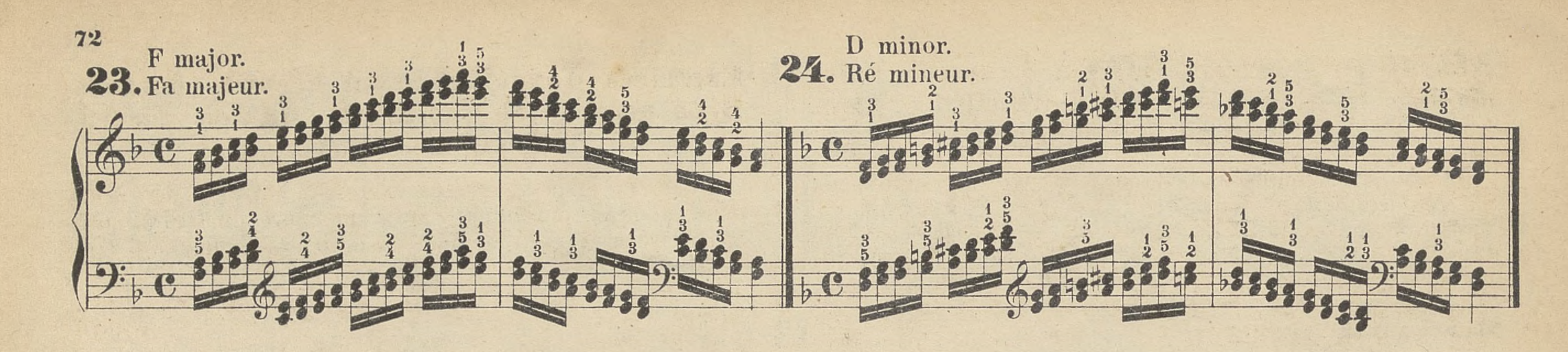











15. H minor.
Si mineur.
16. Fis minor.
Fa ♯ mineur.
17. Cis minor.
Ut ♯ mineur.
18. Gis minor.
Sol ♯ mineur.


19. Es minor.
Mi ♭ mineur.
20. B minor.
Si ♭ mineur.
21. F minor.
Fa mineur.
22. C minor.
Ut mineur.


23. G minor.
Sol mineur.
24. D minor.
Ré mineur.
Gammy majorowe i minorowe w podwójnych tercyach.
Gammes majeures et mineures en doubles Tierces.
1. C major.
Ut majeur.
2. A minor.
La mineur.
3. G major.
Sol majeur.
4. E minor.
Mi mineur.
5. D major.
Ré majeur.
6. H minor.
Si mineur.
7. A major.
La majeur.
8. Fis minor.
Fa ♯ mineur.


9. E major. Mi majeur.
10. Cis minor. Ut ♯ mineur.
11. H major. Si majeur.
12. Gis minor. Sol ♯ mineur.
13. Fis major. Fa ♯ majeur.
14. Dis minor. Ré ♯ mineur.
15. Des major. Ré ♭ majeur.
16. B minor. Si ♭ mineur.
17. As major. La ♭ majeur.
18. F minor. Fa mineur.
19. Es major. Mi ♭ majeur.
20. C minor. Ut mineur.
21. B major. Si ♭ majeur.
22. G minor. Sol mineur.



Gammy w podwójnych oktawach. | **Gammes en doubles octaves.**

1.

2.

3.
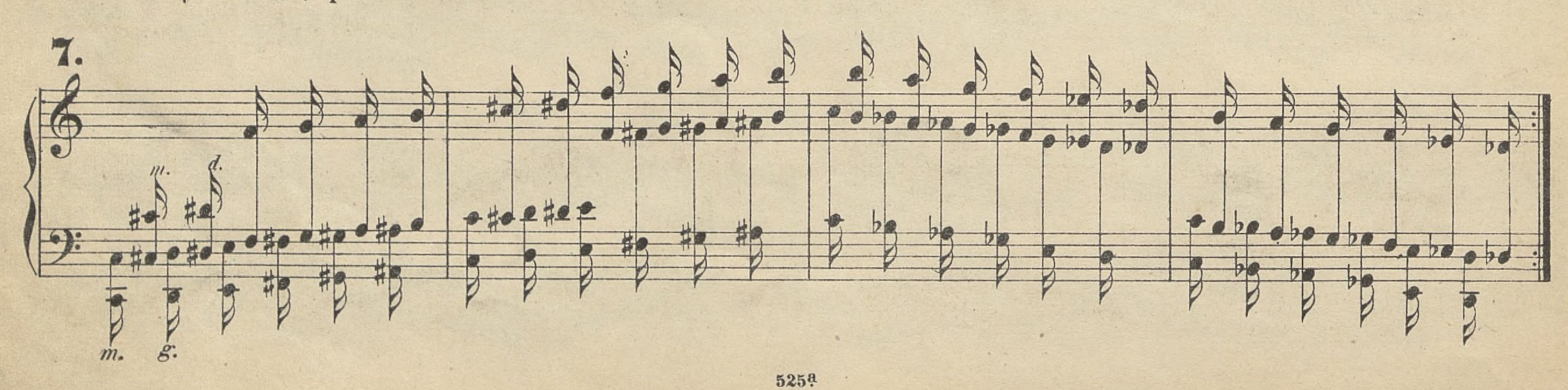
4.

5.

6.

Rzęd chromatyczny w dziełach Liszta i Thalberga w sposobie następującym spotykany, zagrany szybko, nader korzystnie się przedstawia.

Cette gamme chromatique, inventée par Liszt et Thalberg, exécutée vite est du plus brillant effet.



Akordy rozpryśnięte (arfiki): A. Akordy doskonałe B. Akordy septymy głównéj; i C. Akordy septymy zmniejszonej.

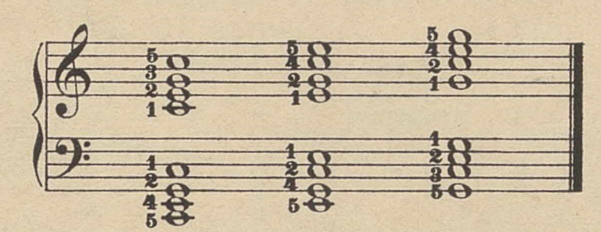
Należy szczególniejszą zwrócić uwagę na ćwiczenia następujące, nietylko dlatego aby obznajmić się z biegnikami, które co chwila spotykamy w muzyce zwłaszcza tegoczesnéj, ale jeszcze iżby nazwyczaić palce do odległości tercyi i kwarty we wszystkich tonacyach tak majorowych, jak i minorowych. Uczeń znajdzie tu także wzór układu palców, służący dla akordów doskonałych we wszystkich trzech pozycyach a, b, c.

A. Akordy doskonałe.

Exercices d'arpéges: A, en accords parfaits, B, en accords de Septièmes, et C, en accords de Septièmes diminuées.

On devra insister sur les exercices suivants non seulement pour se familiariser avec un genre de traits qu'on rencontre à chaque pas dans la musique moderne, mais aussi pour habituer ses doigts aux écarts de Tierces et de Quartes dans tous les tons majeurs et mineurs. L'élève y verra en même temps le doigté des accords parfaits dans leurs trois positions a, b, c.

A. Des accords parfaits.



Potrzeba każde ćwiczenie kilkakrotnie powtórzyć i przedstawić w tych wszystkich odmianach, które w tonacyi poniżej przytoczonej spostrzegamy.

Exécutez chaque exercice à plusieurs reprises et variez-le sous toutes les formes indiquées ci-après, au ton Ut majeur.

C major.
Ut majeur.

a. 1ª pozycya. 1e position.

b. 2ª pozycya. 2e position.

c. 3ª pozycya. 3e position.

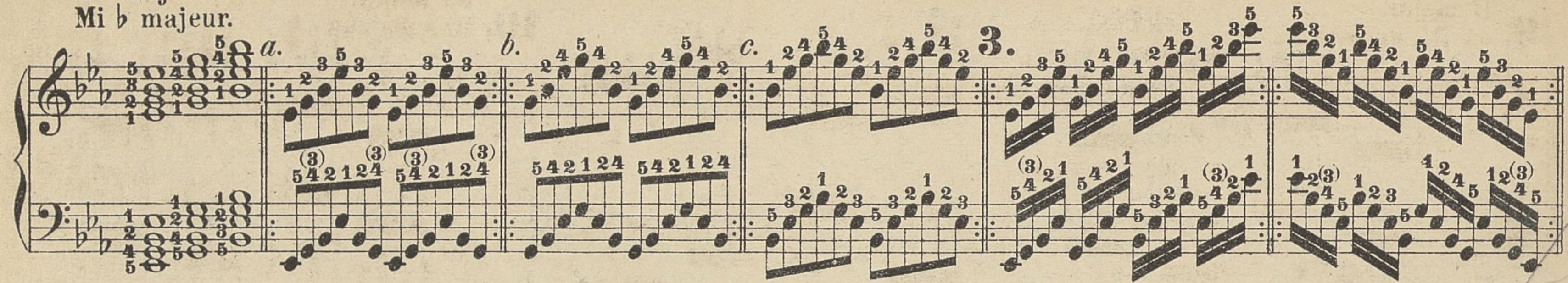
1.

D major.
Ré majeur.

a. b. c.

2.

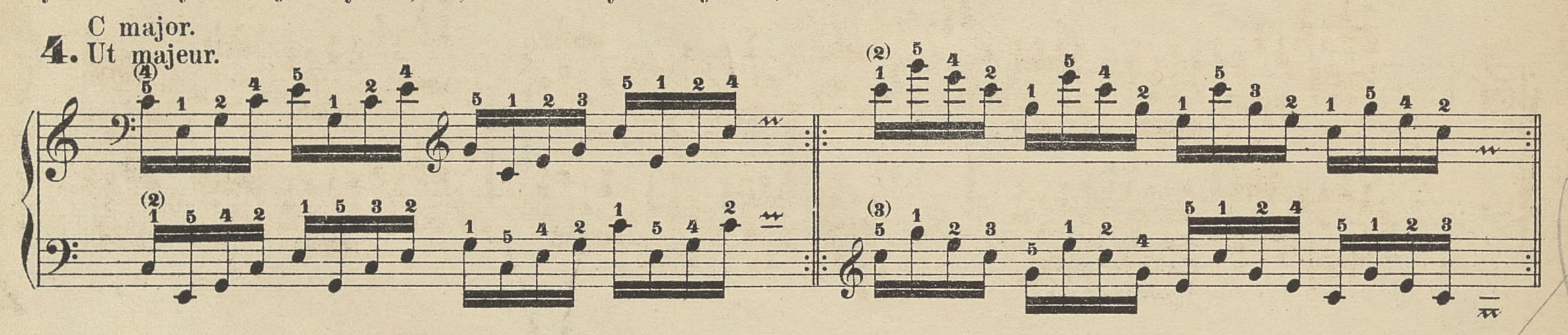
Es major.
Mi ♭ majeur.



Układ palców tutaj podany służy dla akordów doskonałych w tonacyach majorowych C, Es, H i w tonacyi B major.

Ce doigté est pour tous les accords parfaits majeurs d' Ut et de Mi ♭ Si et Si ♭.
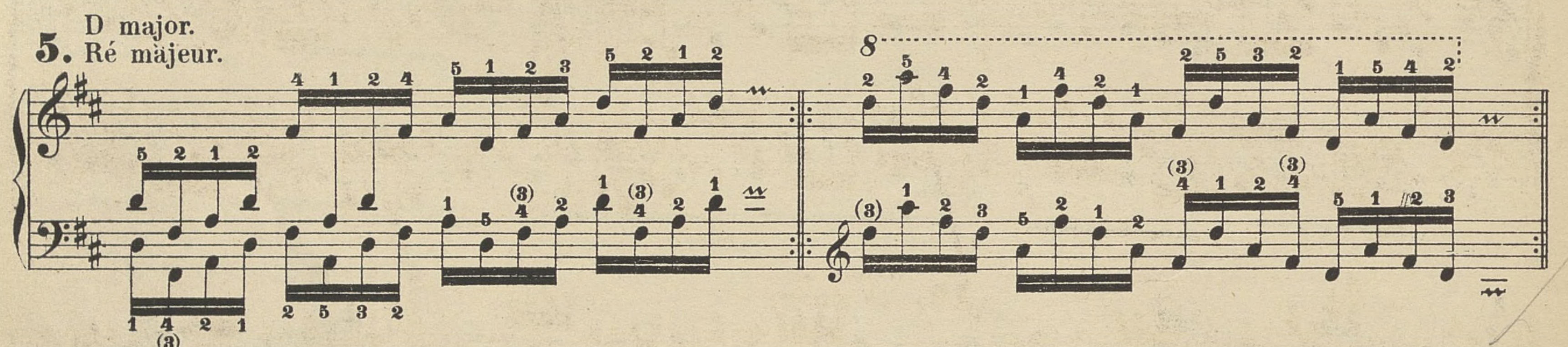
C major.
4. Ut majeur.



Tenże sam układ palców używa się także we wszystkich akordach tonacyi D major.
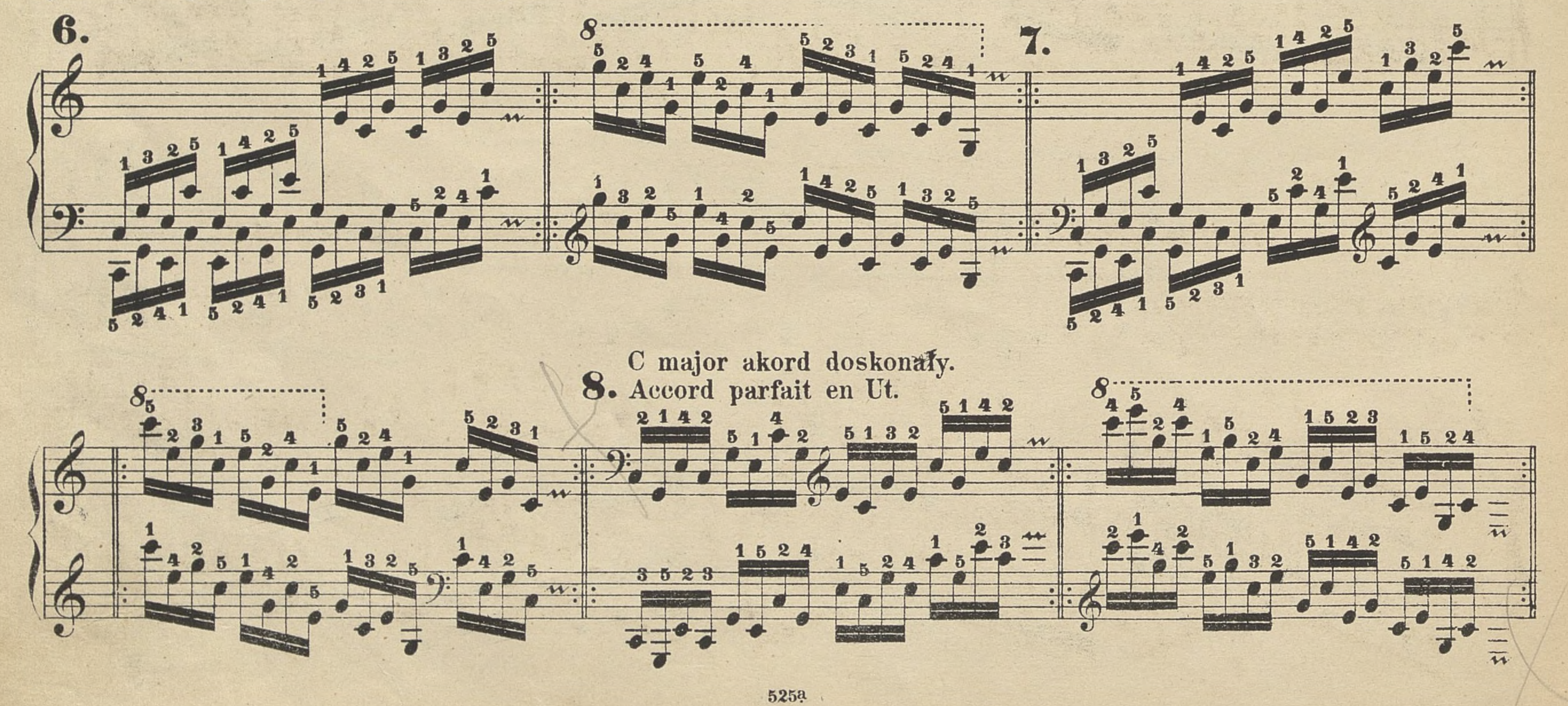
Le même doigté est pour tous les accords parfaits de Ré majeur.

D major.
5. Ré majeur.



Układ palców spotykany wdwóch ostatnich przykładach, dogodnym jest także dla wszystkich akordów doskonałych tak majorowych, jak i minorowych.

Le doigté de ces exemples est pour tous les accords parfaits en majeur et mineur.



9. D major. en Ré majeur.

10. Es major. Mi ♭ majeur.

11. B major. Si ♭ majeur.

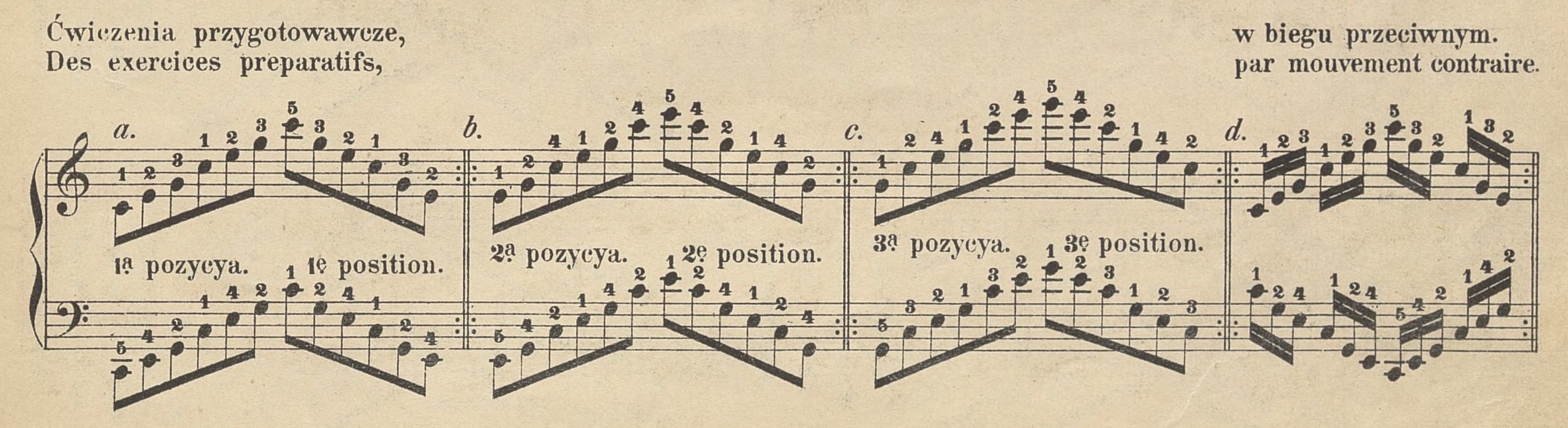
12. H minor. Si mineur.

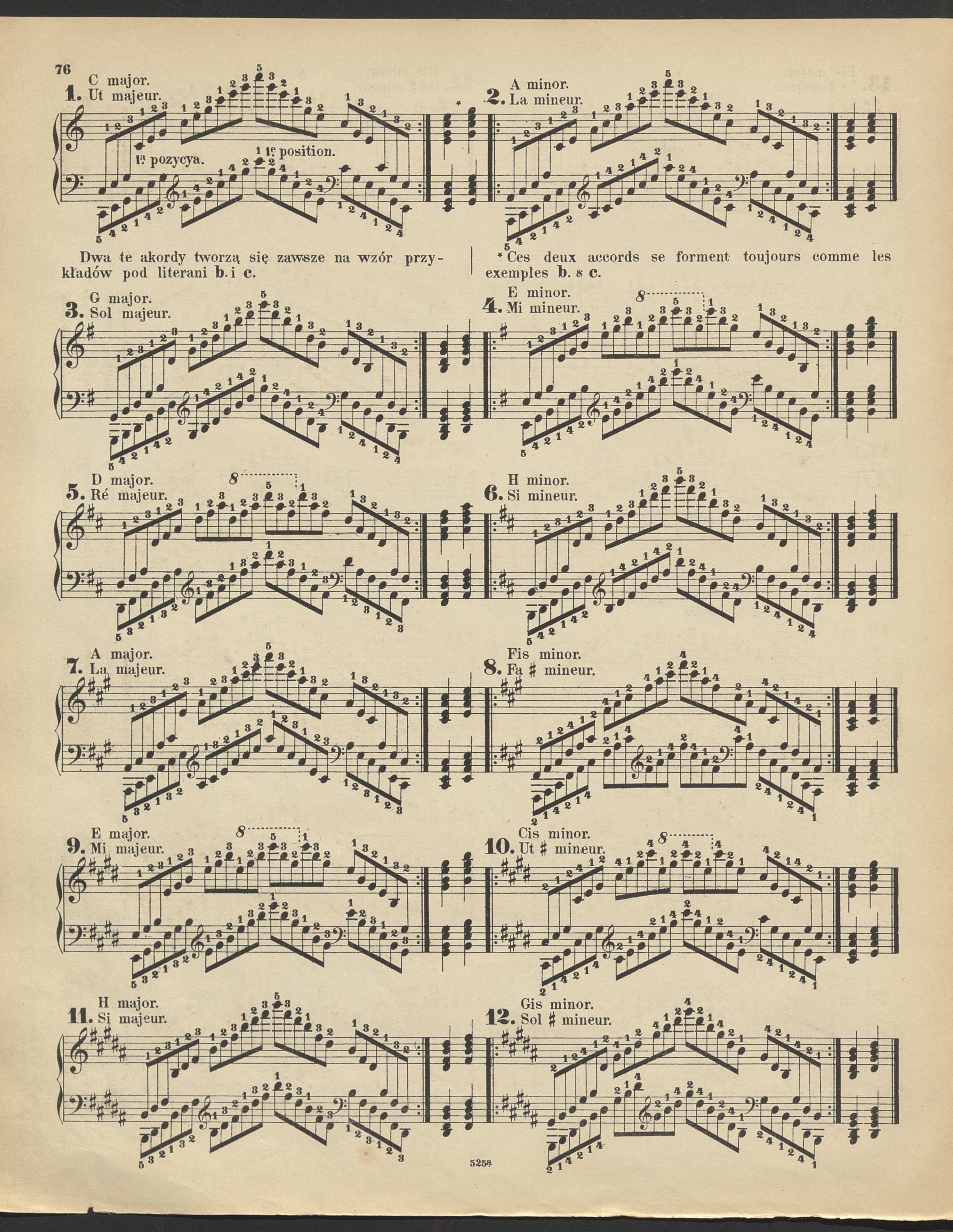
13. H major. Si majeur.

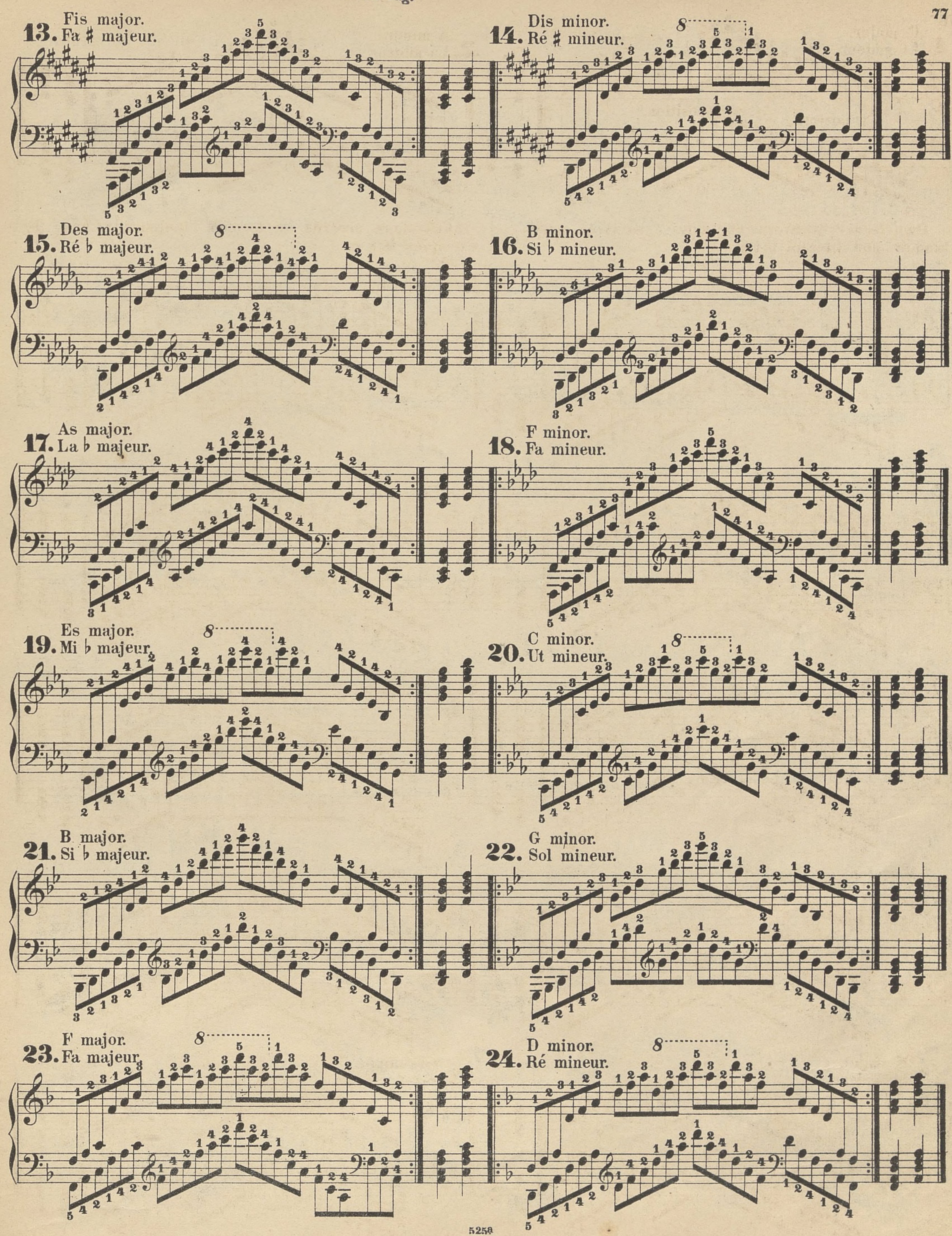
14. B minor. Si ♭ mineur.

Wielkie arfiki. Les grands arpéges.
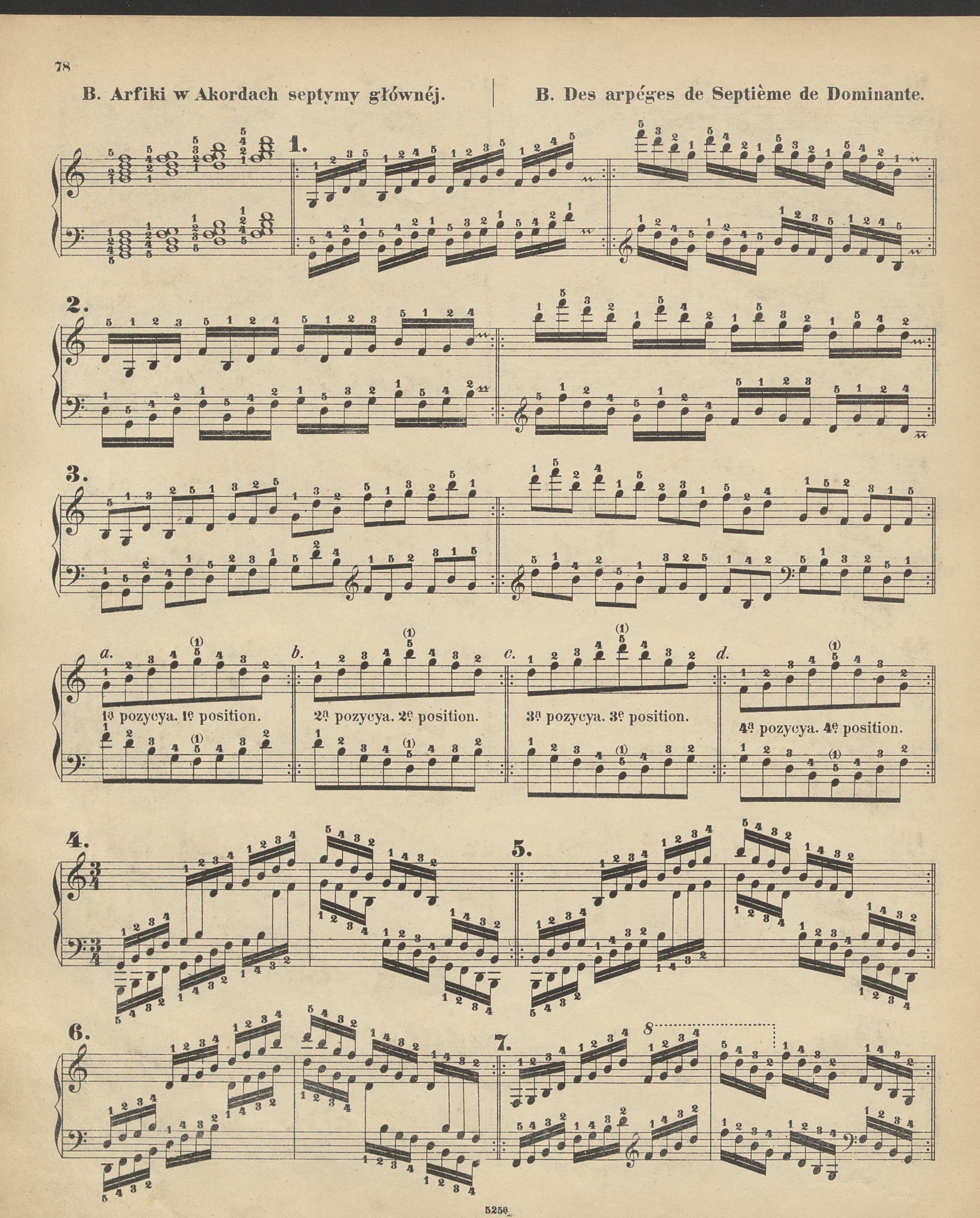
Ćwiczenia przygotowawcze, w biegu przeciwnym.
Des exercices preparatifs, par mouvement contraire.
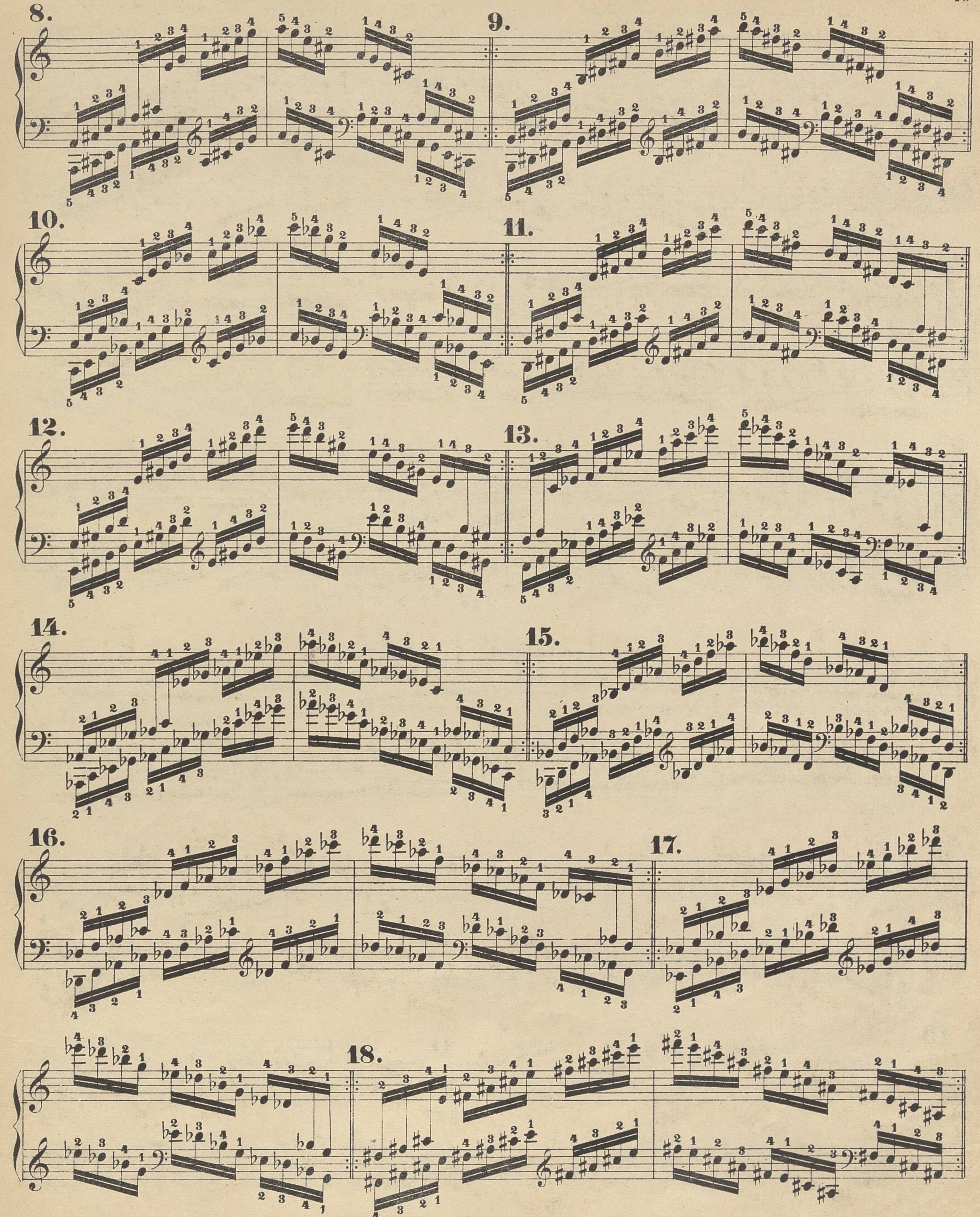



1. C major. Ut majeur.
1a pozycya.
1e position.
2. A minor. La mineur.
Dwa te akordy tworzą się zawsze na wzór przykładów pod literani b. i c.
* Ces deux accords se forment toujours comme les exemples b. & c.
3. G major. Sol majeur.
4. E minor. Mi mineur.
5. D major. Ré majeur.
6. H minor. Si mineur.
7. A major. La majeur.
8. Fis minor. Fa # mineur.
9. E major. Mi majeur.
10. Cis minor. Ut # mineur.
11. H major. Si majeur.
12. Gis minor. Sol # mineur.


13. Fis major.
Fa ♯ majeur.
14. Dis minor.
Ré ♯ mineur.
15. Des major.
Ré ♭ majeur.
16. B minor.
Si ♭ mineur.
17. As major.
La ♭ majeur.
18. F minor.
Fa mineur.
19. Es major.
Mi ♭ majeur.
20. C minor.
Ut mineur.
21. B major.
Si ♭ majeur.
22. G minor.
Sol mineur.
23. F major.
Fa majeur.
24. D minor.
Ré mineur.

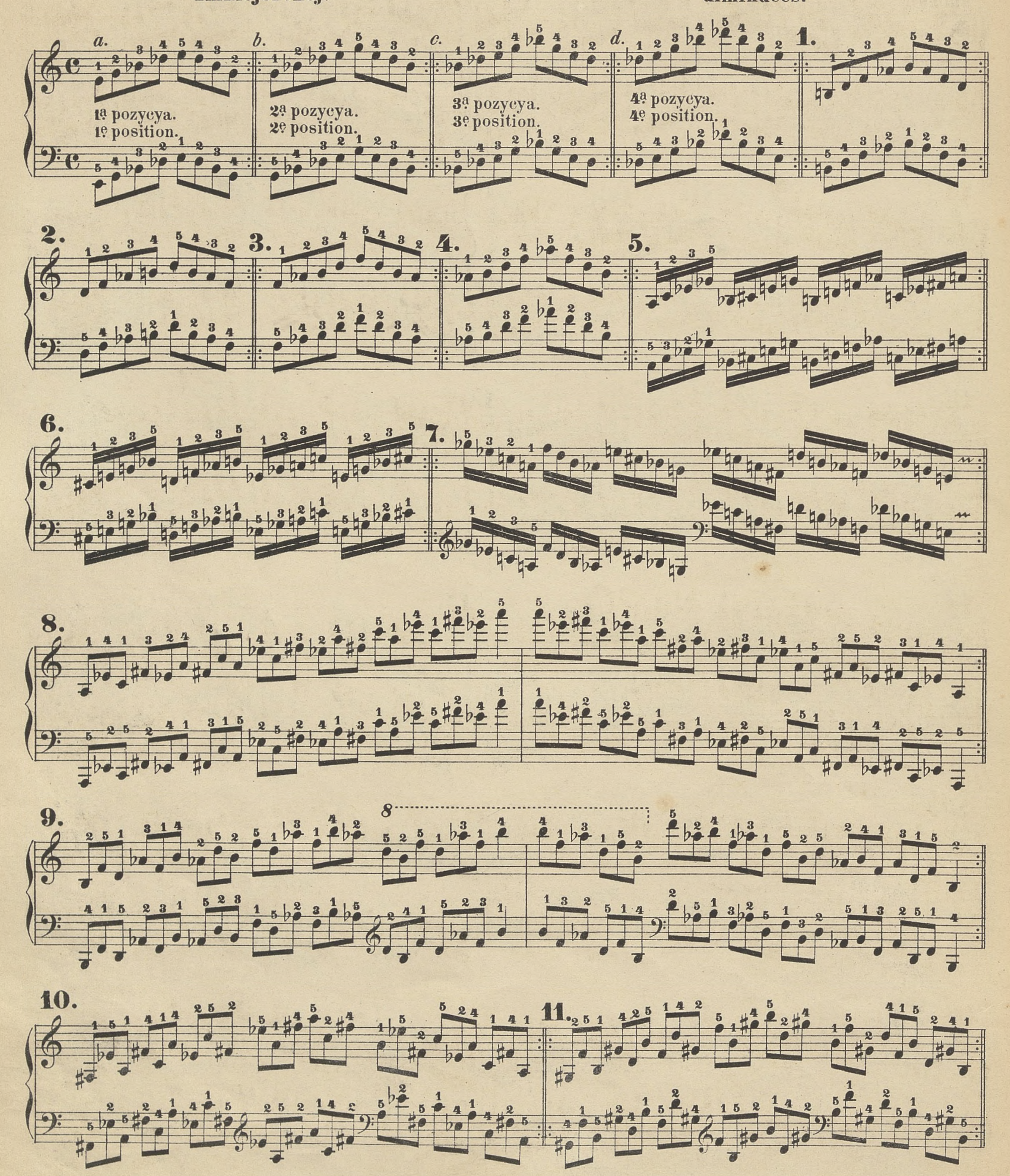
B. Arfiki w Akordach septymy głównéj. | B. Des arpéges de Septième de Dominante.




8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.

C. Arfiki w Akordach septymy zmniejszonej.

C. Des arpéges en accords de Septièmes diminuées.



12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.
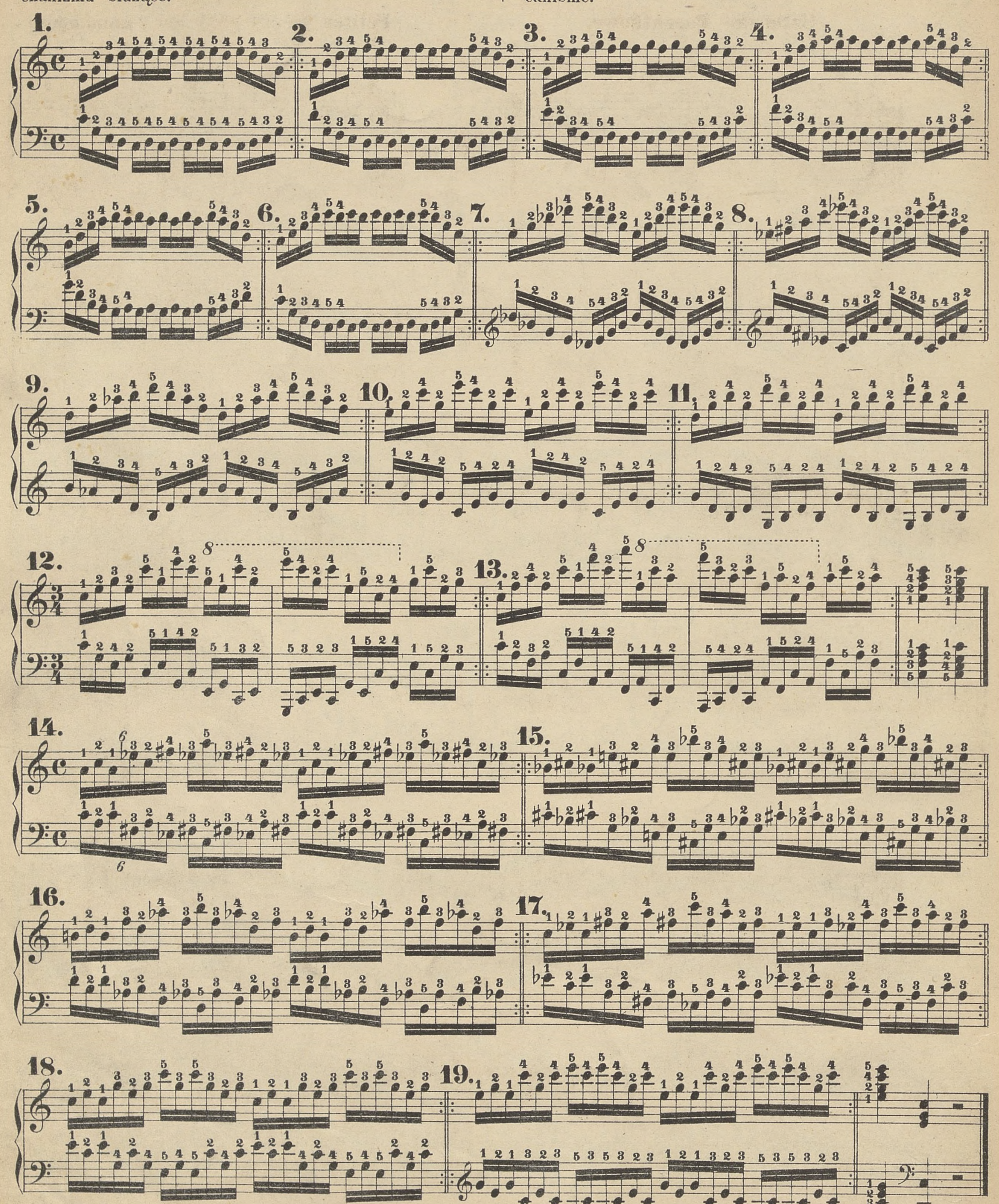
21.

22.
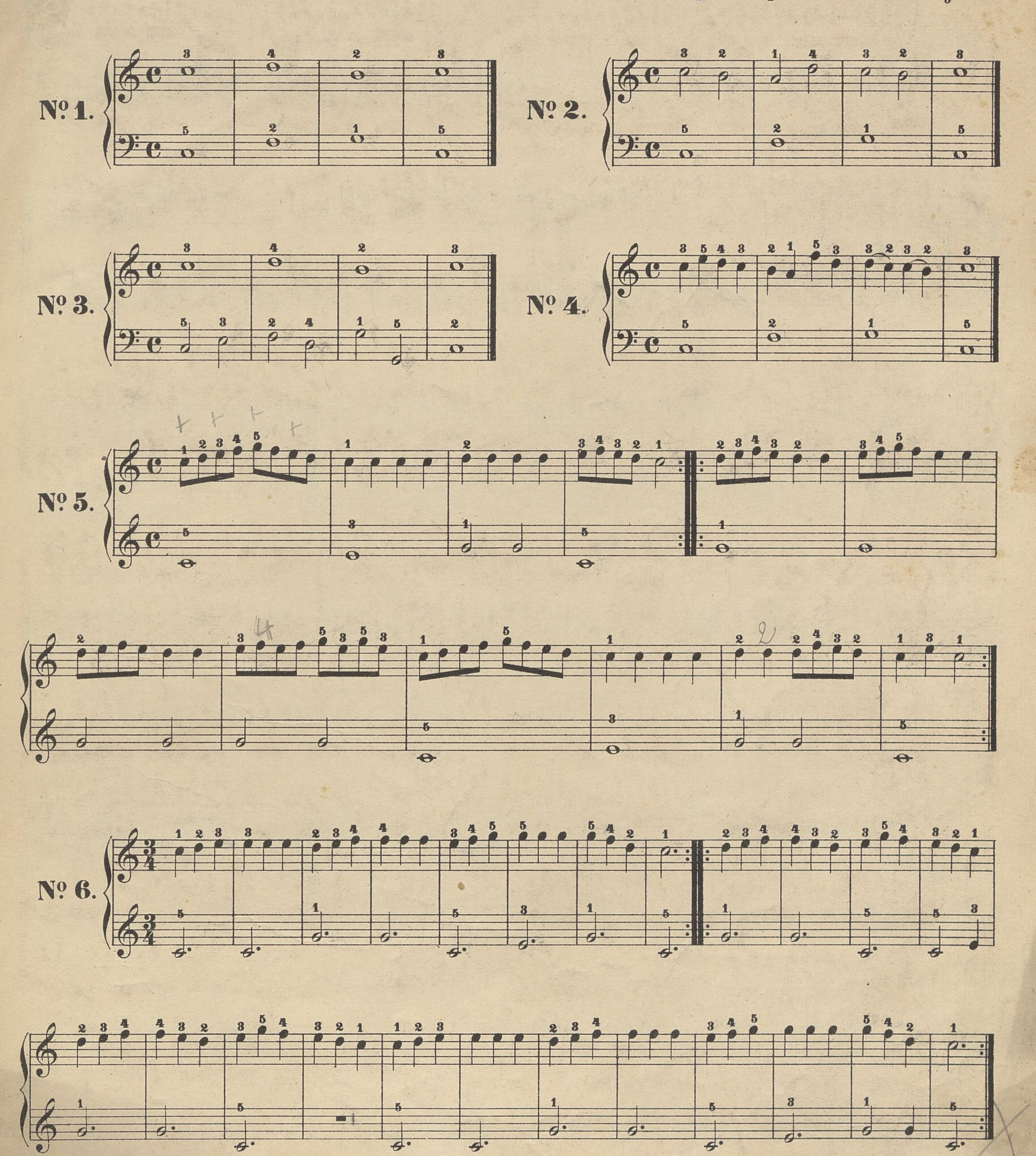
23.
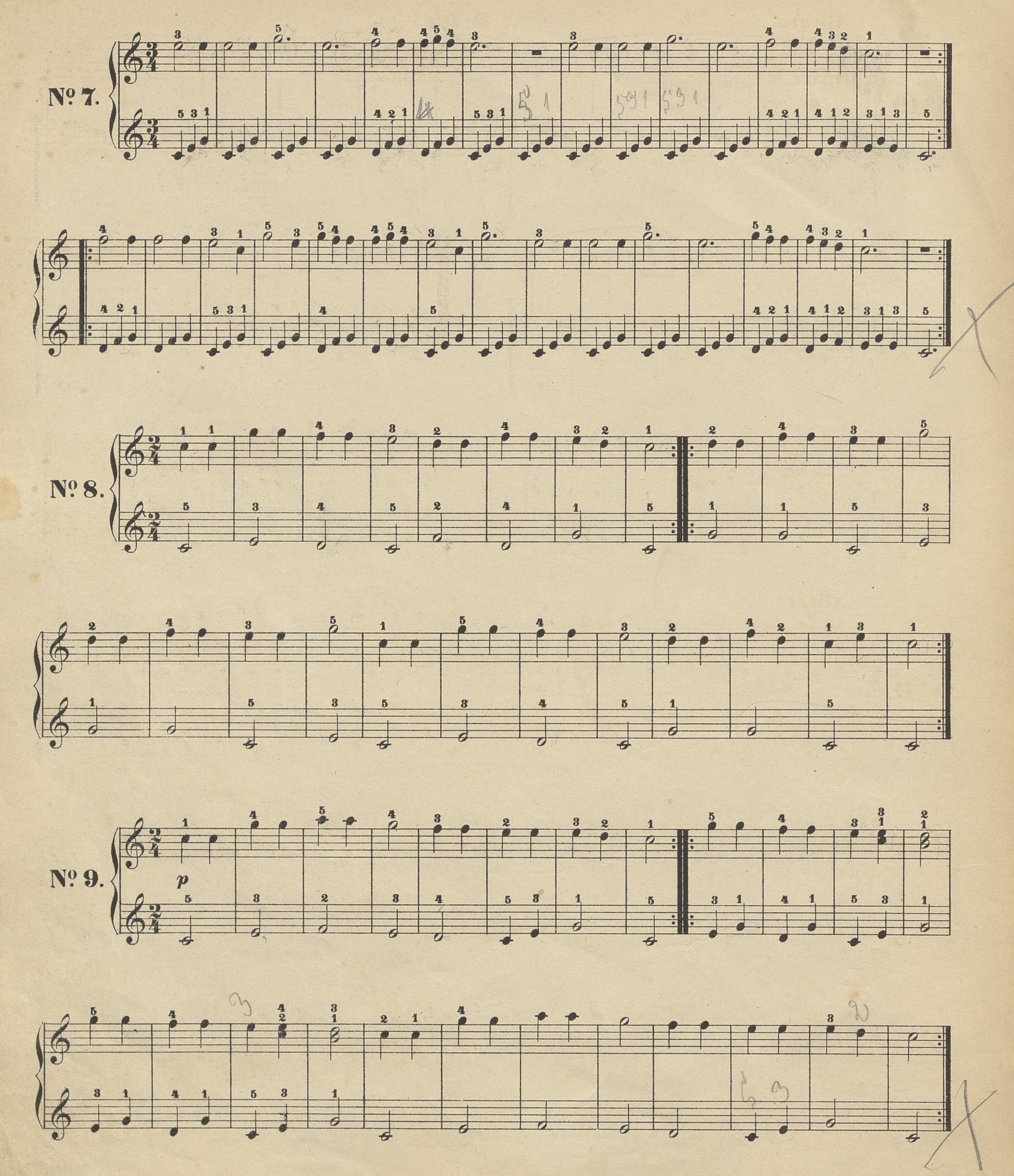
Niektóre jeszcze ćwiczenia do wydoskonalenia mechanizmu służące.

Encore quelques exercices pour perfectionner le mécanisme.

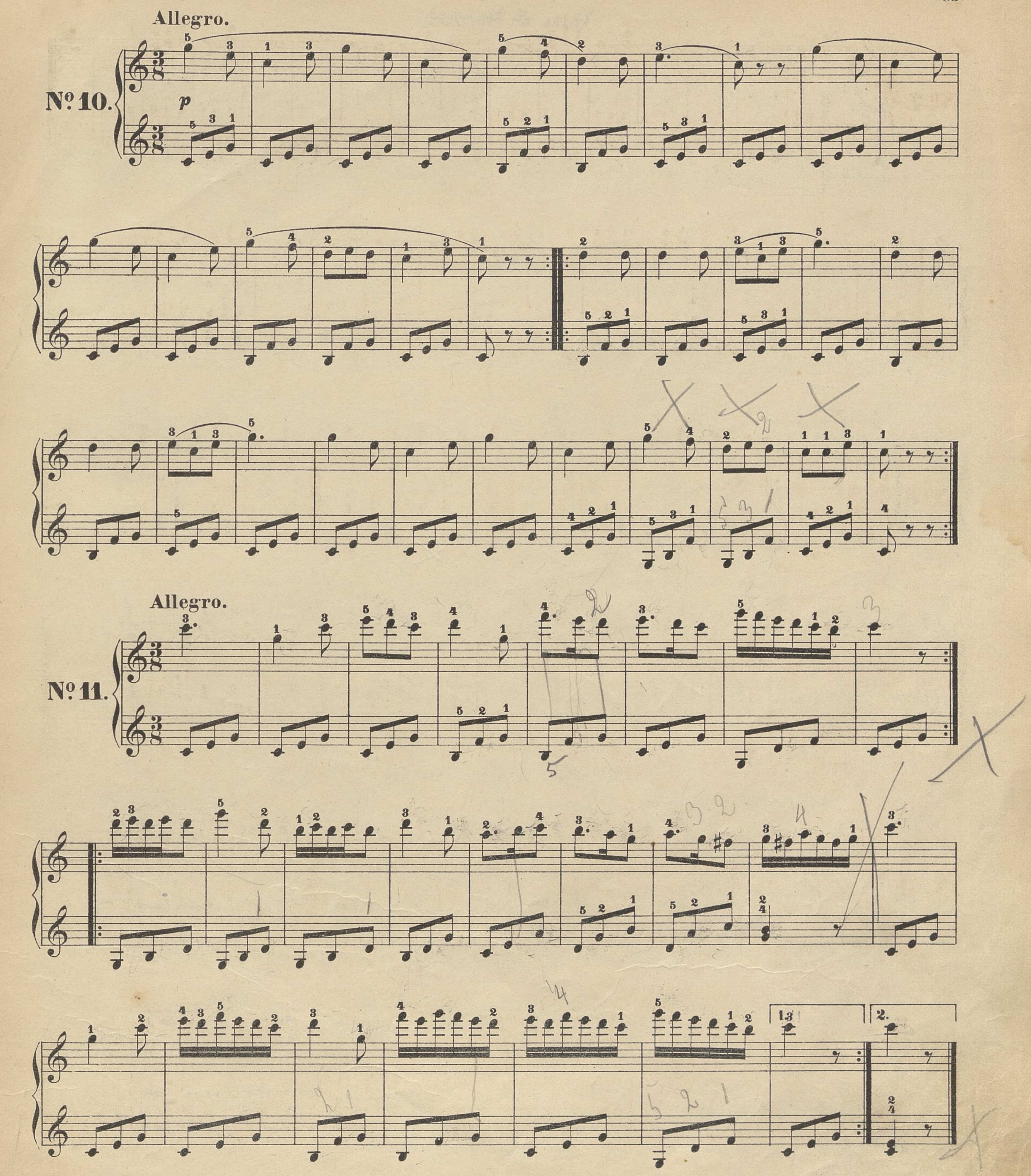


Sztuczki Poczatkowe. Petites pièces pour les commençants.





№ 7.
№ 8.
№ 9.
p


Allegro.
Nº 10.
p
Allegro.
Nº 11.
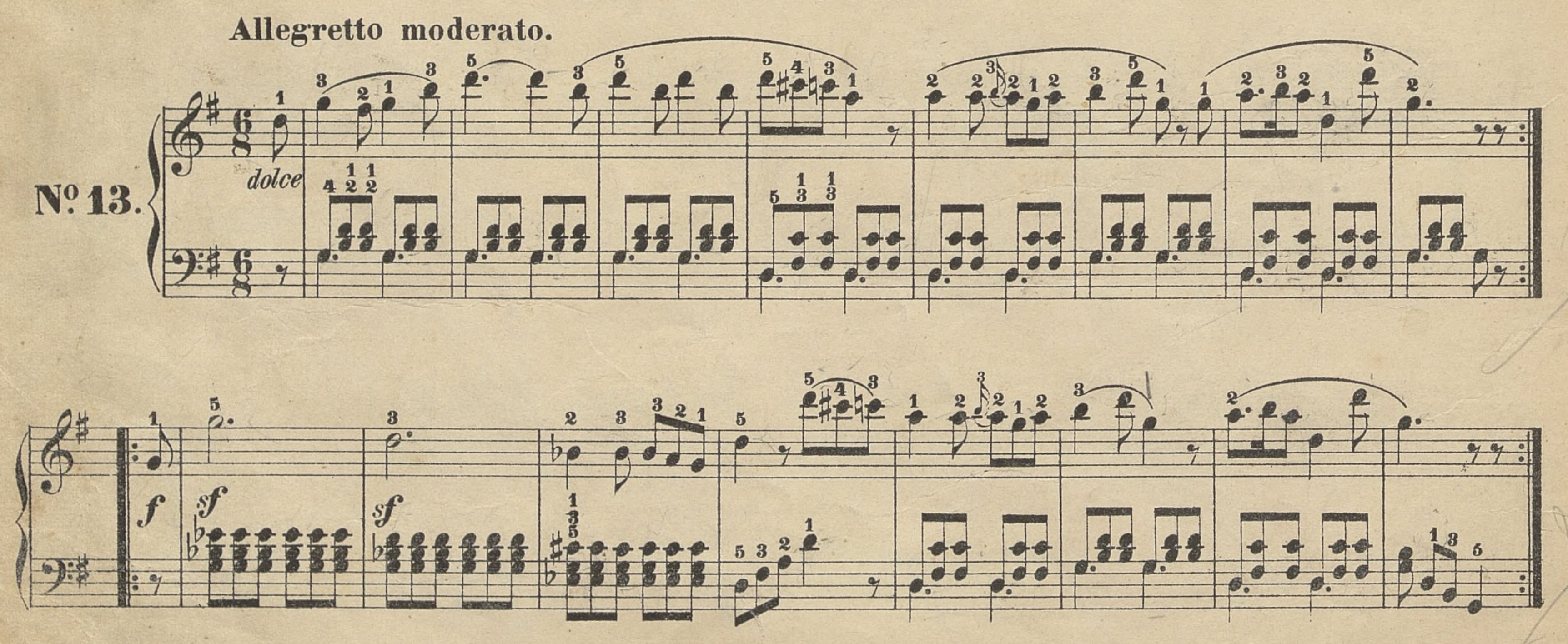
Valse de Hummel.

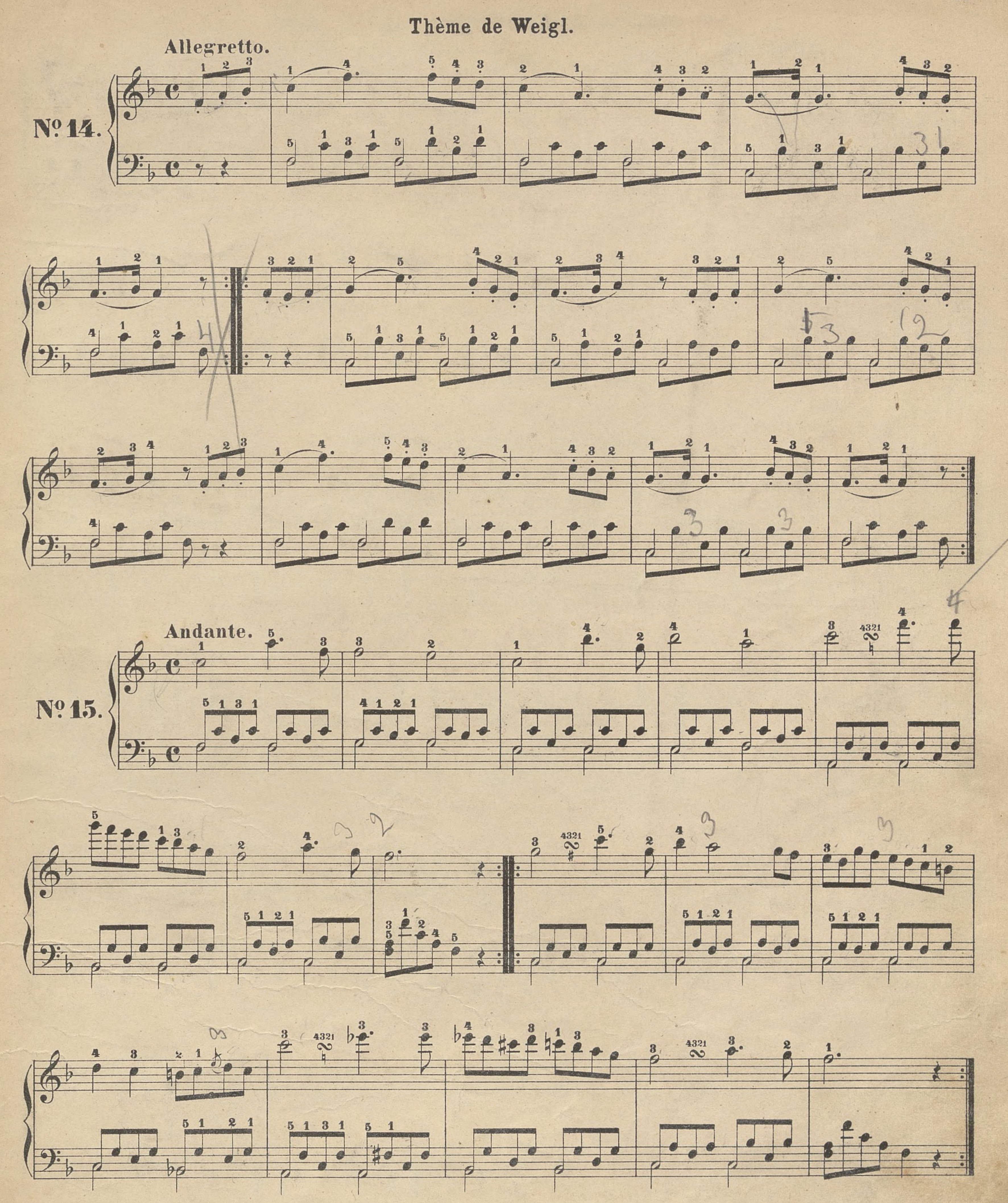
Allegro vivace.

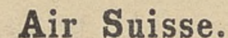
Nº 12.
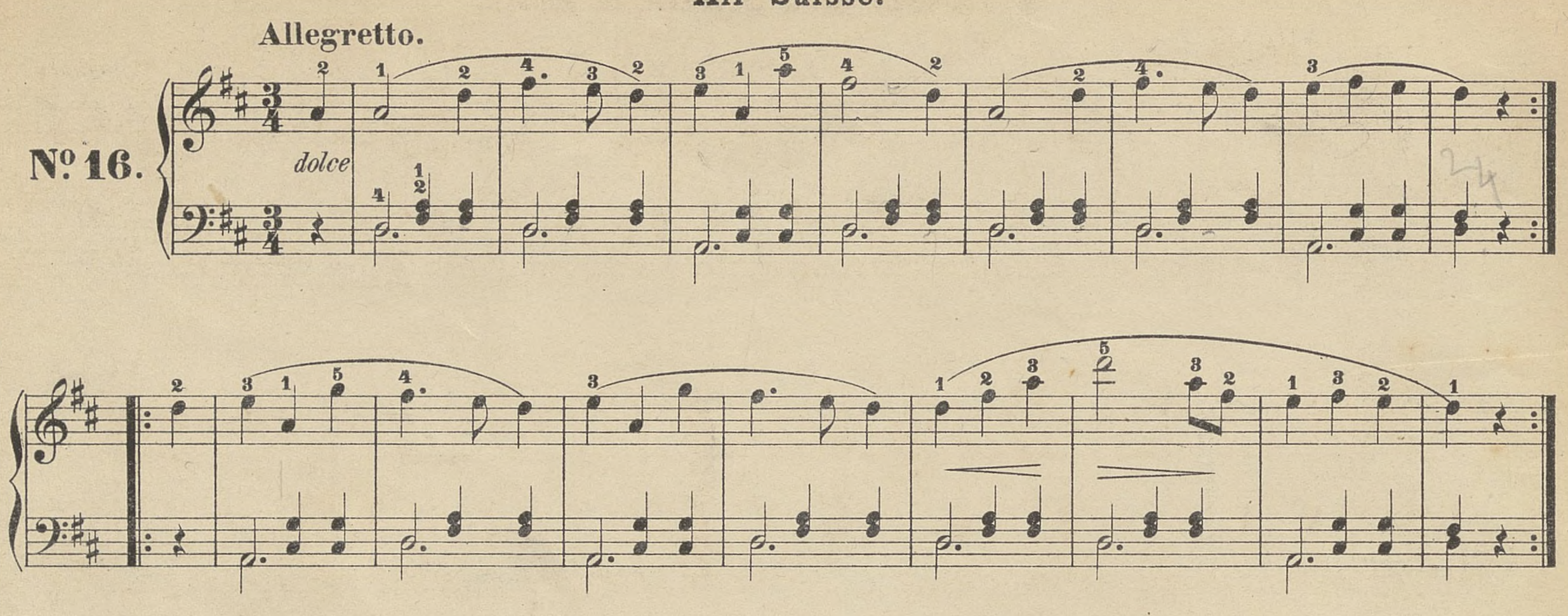
p

Romance de Fra Diavolo.




Thème de Weigl.
Allegretto.
Nº 14.
Andante.
Nº 15.





Choeur des Chasseurs, de Weber.

Allegretto.

Nº 17.

p

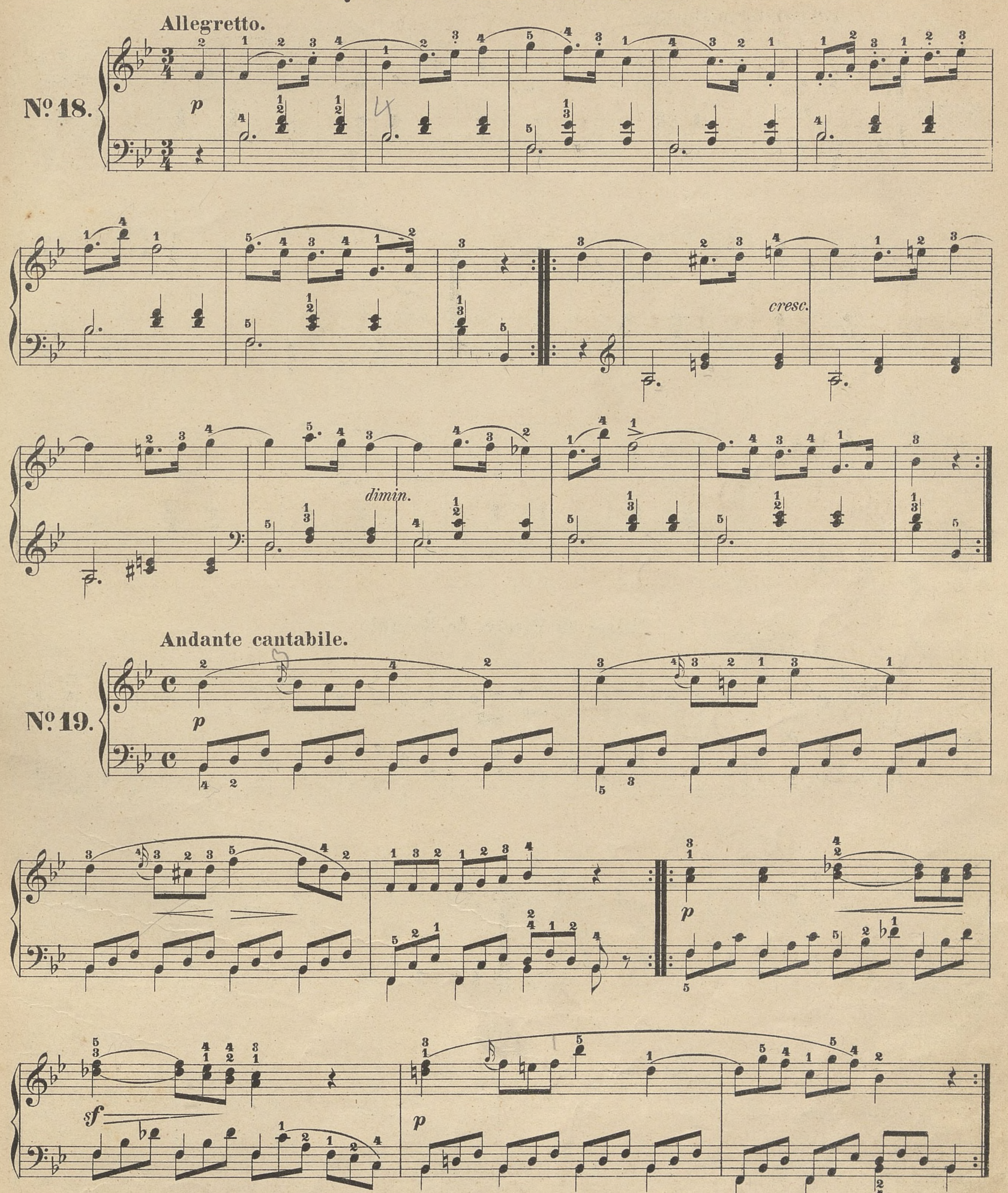
f

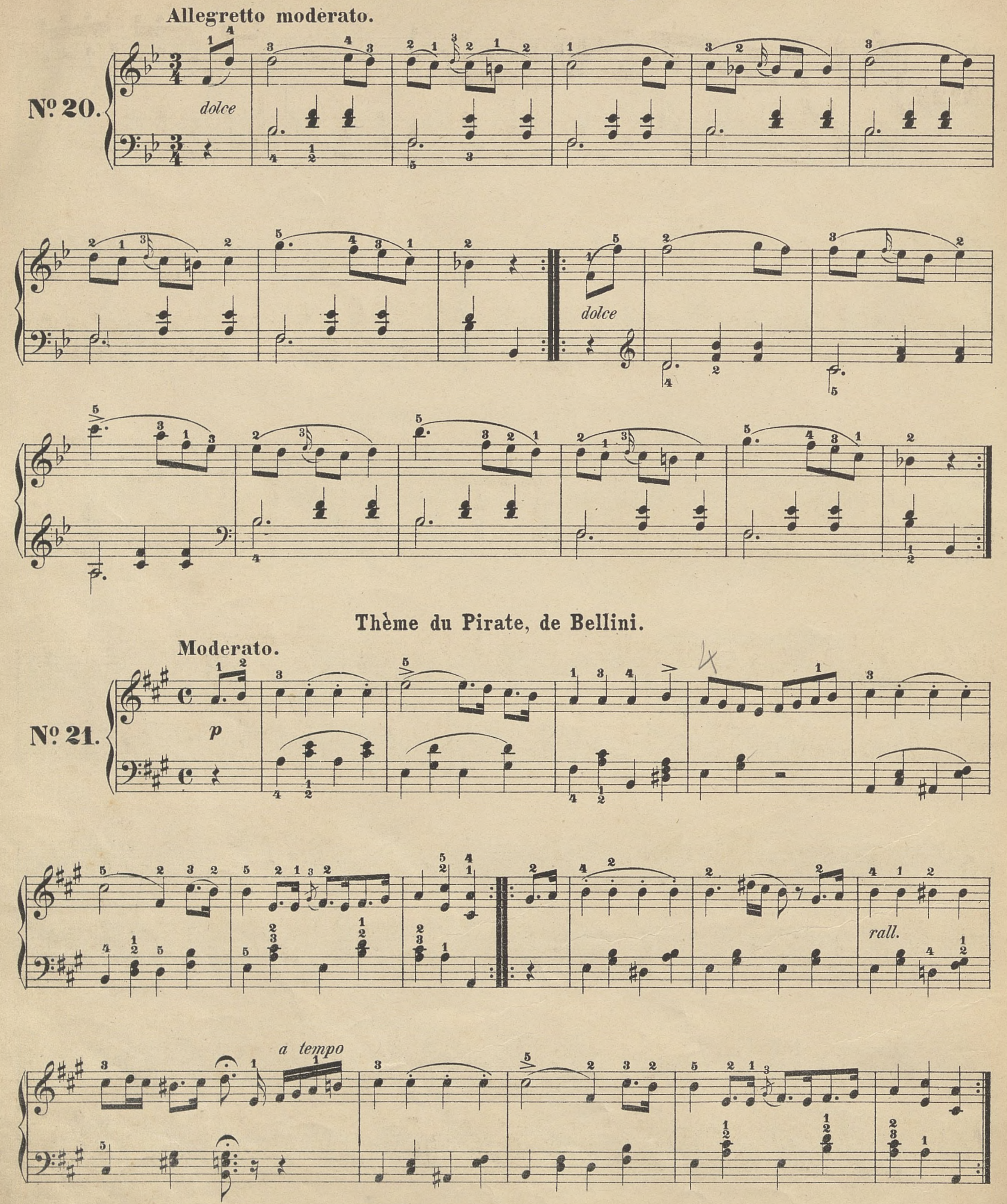
dolce

cresc.

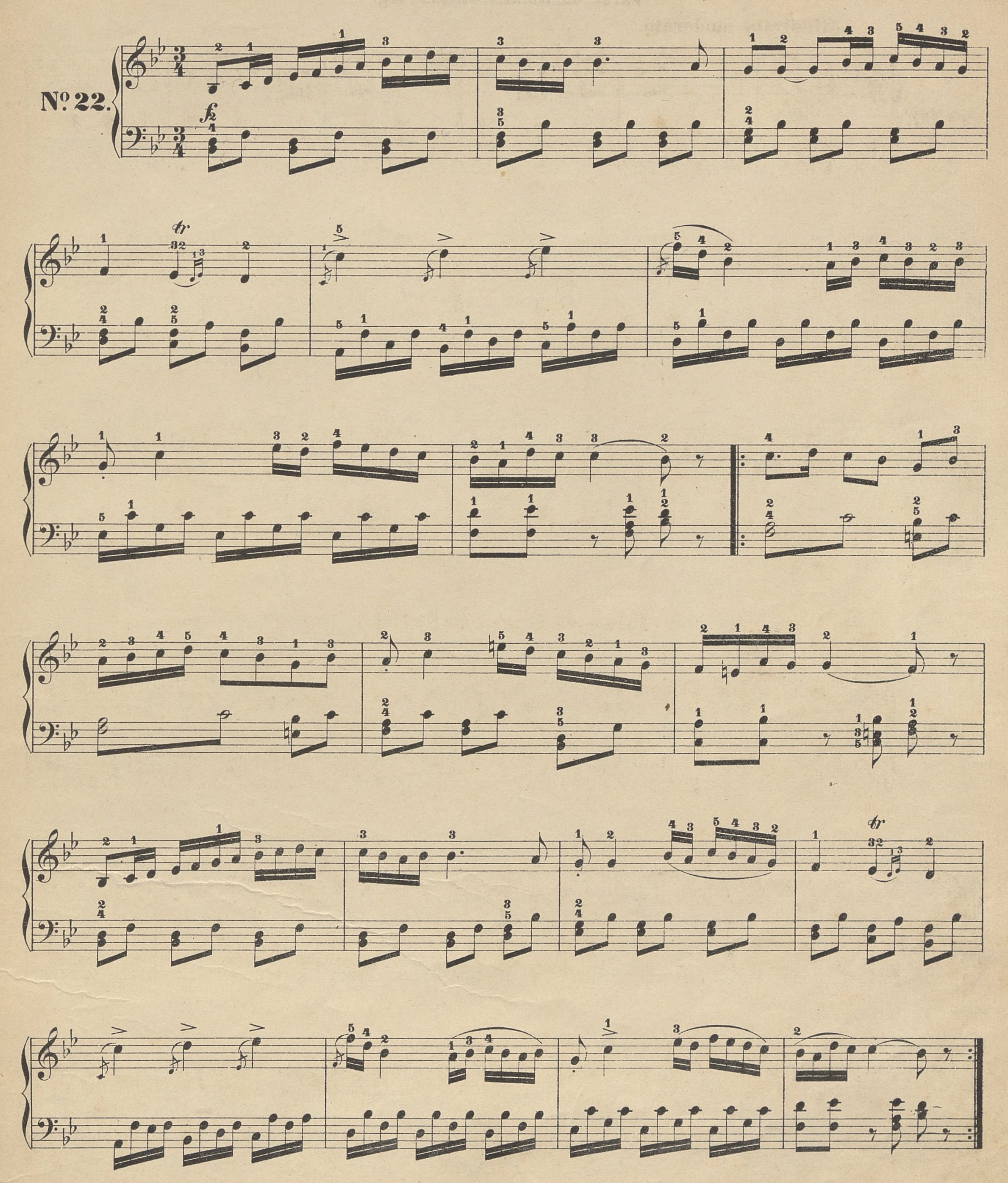
f

Tyrolienne de la Fiancée, de Auber.




Valse du Comte Gallenberg.
Allegretto moderato.
Nº 20.
dolce
dolce
Thème du Pirate, de Bellini.
Moderato.
Nº 21.
p
rall.
a tempo

POLONAISE du XVIII siècle.





J. Nowakowskiego.

Andantino.

No. 23.

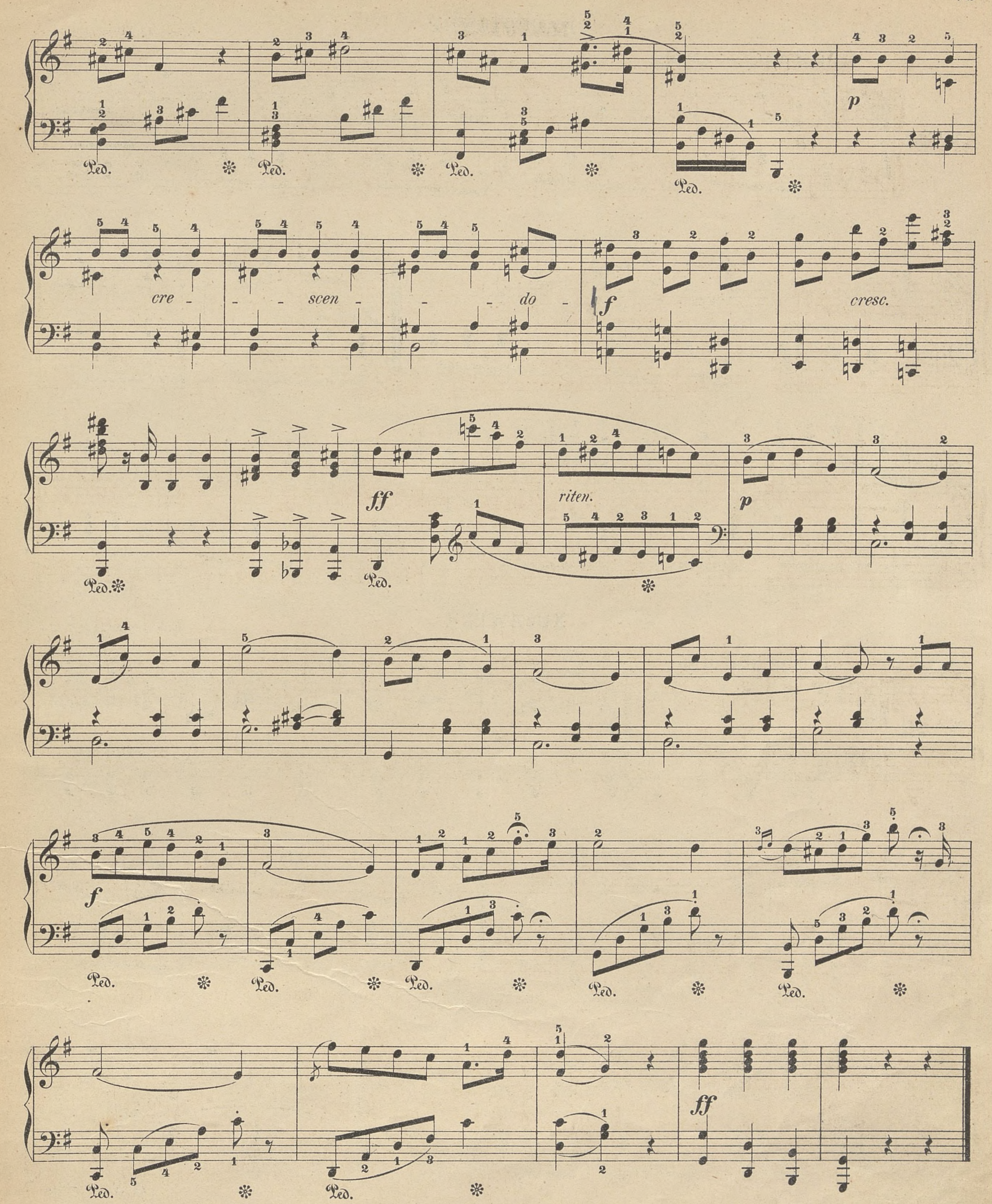
p dolce

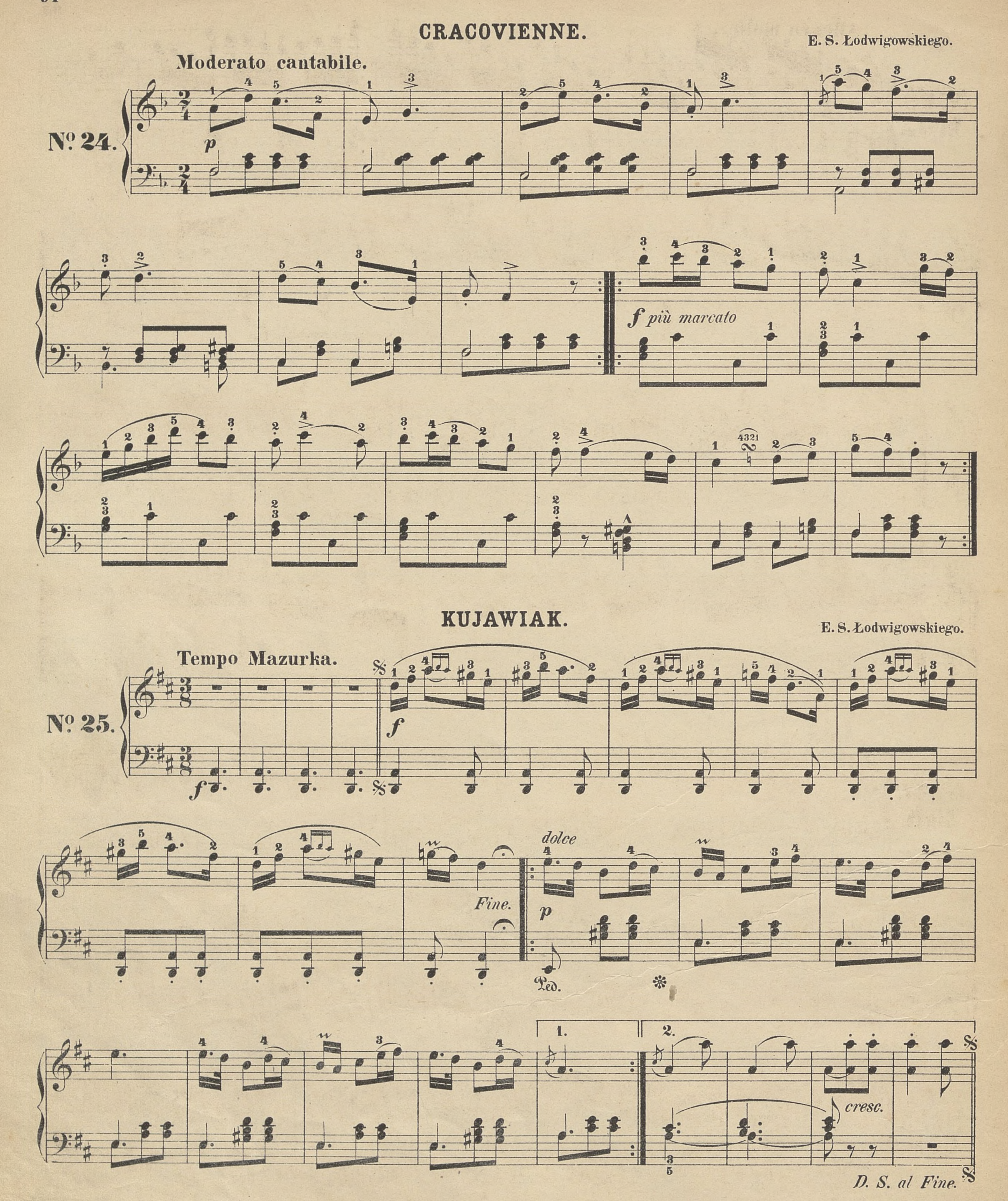
f

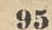
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

rallent.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.


Ped.
cre - - - scen - - - do -
f
cresc.
ff
riten.
p
f
ff


CRACOVIENNE.
E. S. Łodwigowskiego.
Moderato cantabile.
Nº 24.
p
f più marcato
KUJAWIAK.
E. S. Łodwigowskiego.
Tempo Mazurka.
Nº 25.
f
dolce
Fine.
p
Ped.
1.
2.
cresc.
D. S. al Fine.



Nº 26. Etude.

Allegro molto.

p leggieramente

cresc.

f

p

cresc.

f
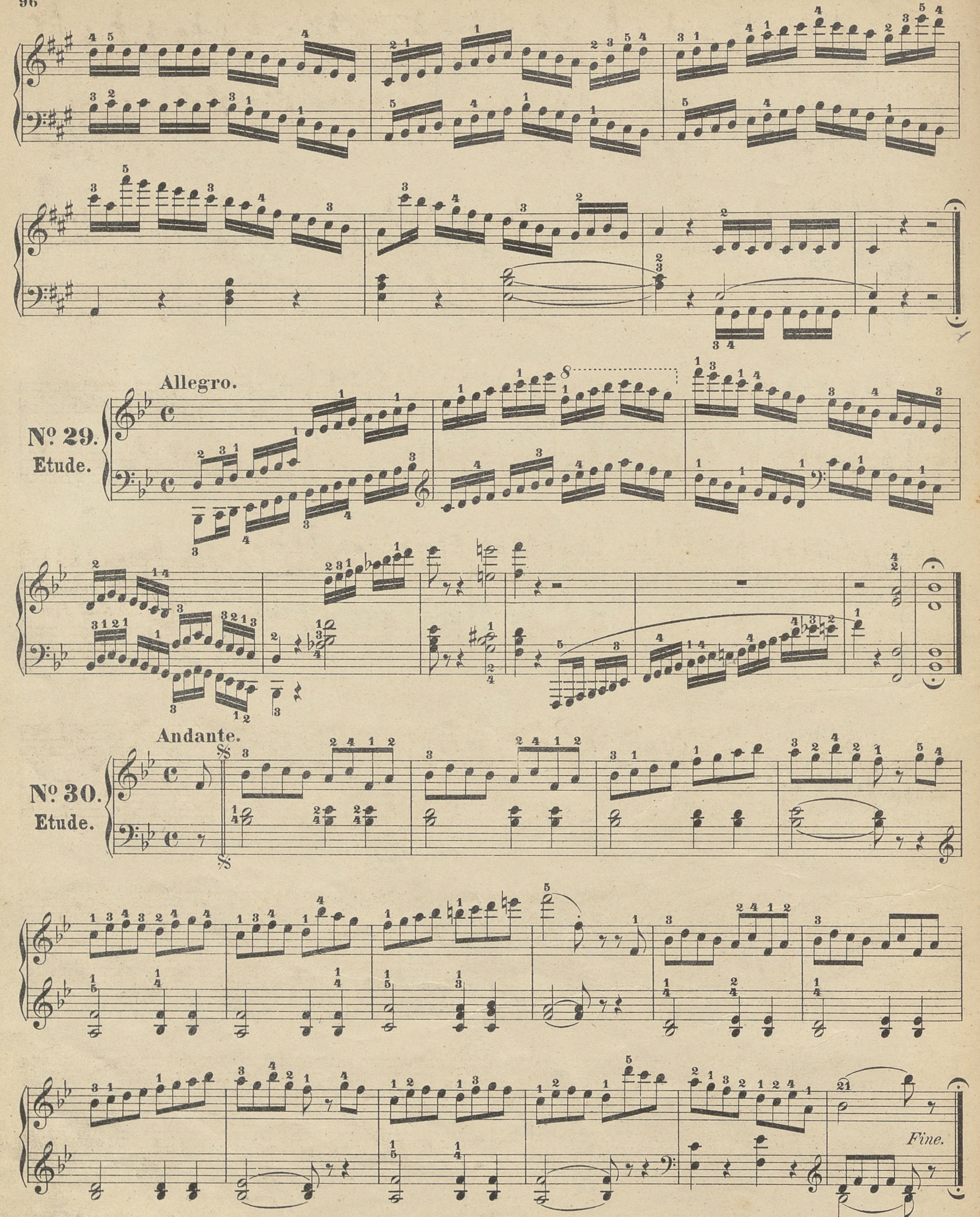
ff

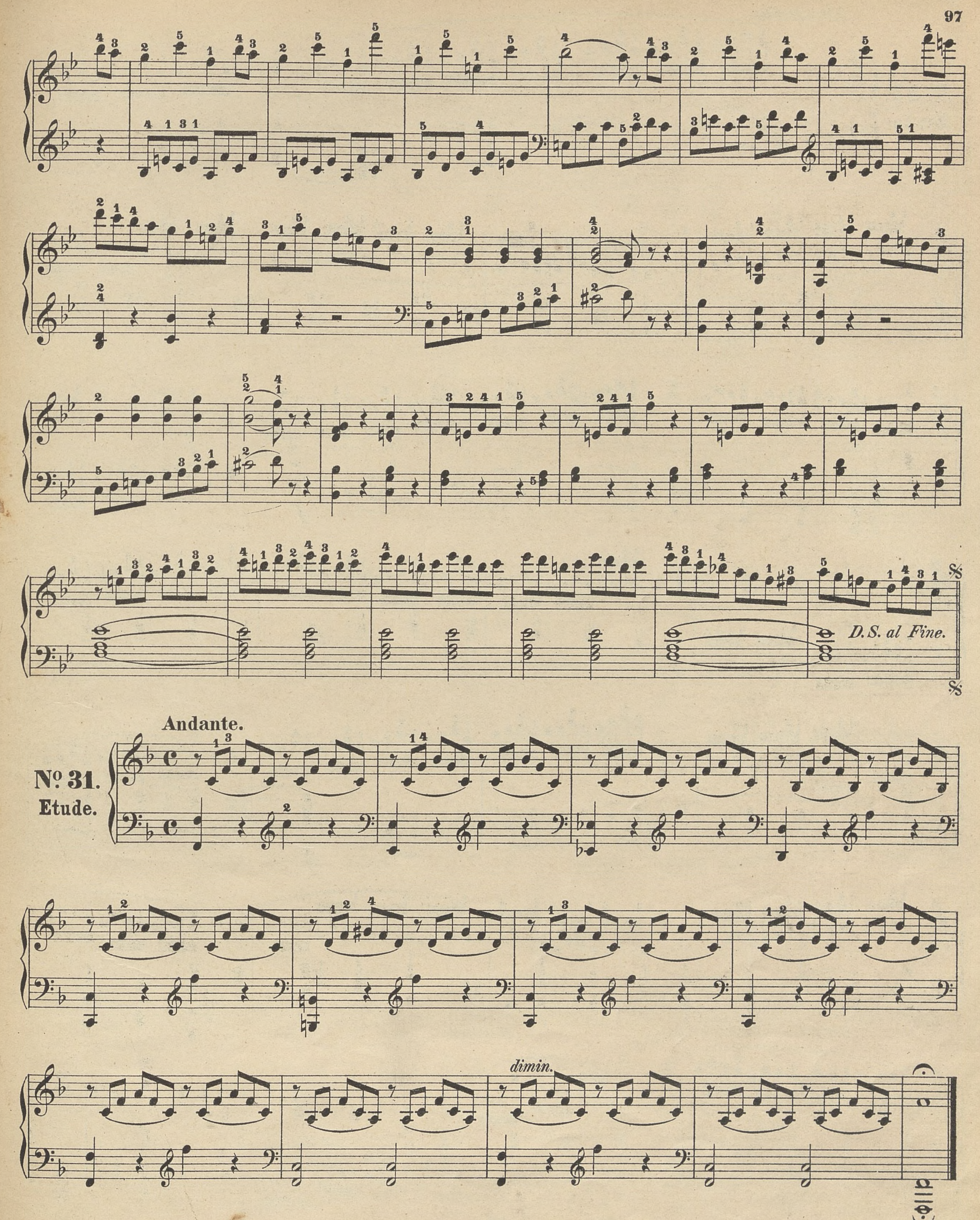
Nº 27. Etude.

Allegro.

Nº 28. Etude.

Allegro.


Allegro.
Nº 29.
Etude.
Andante.
Nº 30.
Etude.
Fine.


D.S. al Fine.
Andante.
Nº 31.
Etude.
dimin.



Nº 32. Etude.

Allegretto.

cre - scen - do

cre - scen - do - *f* *sf*

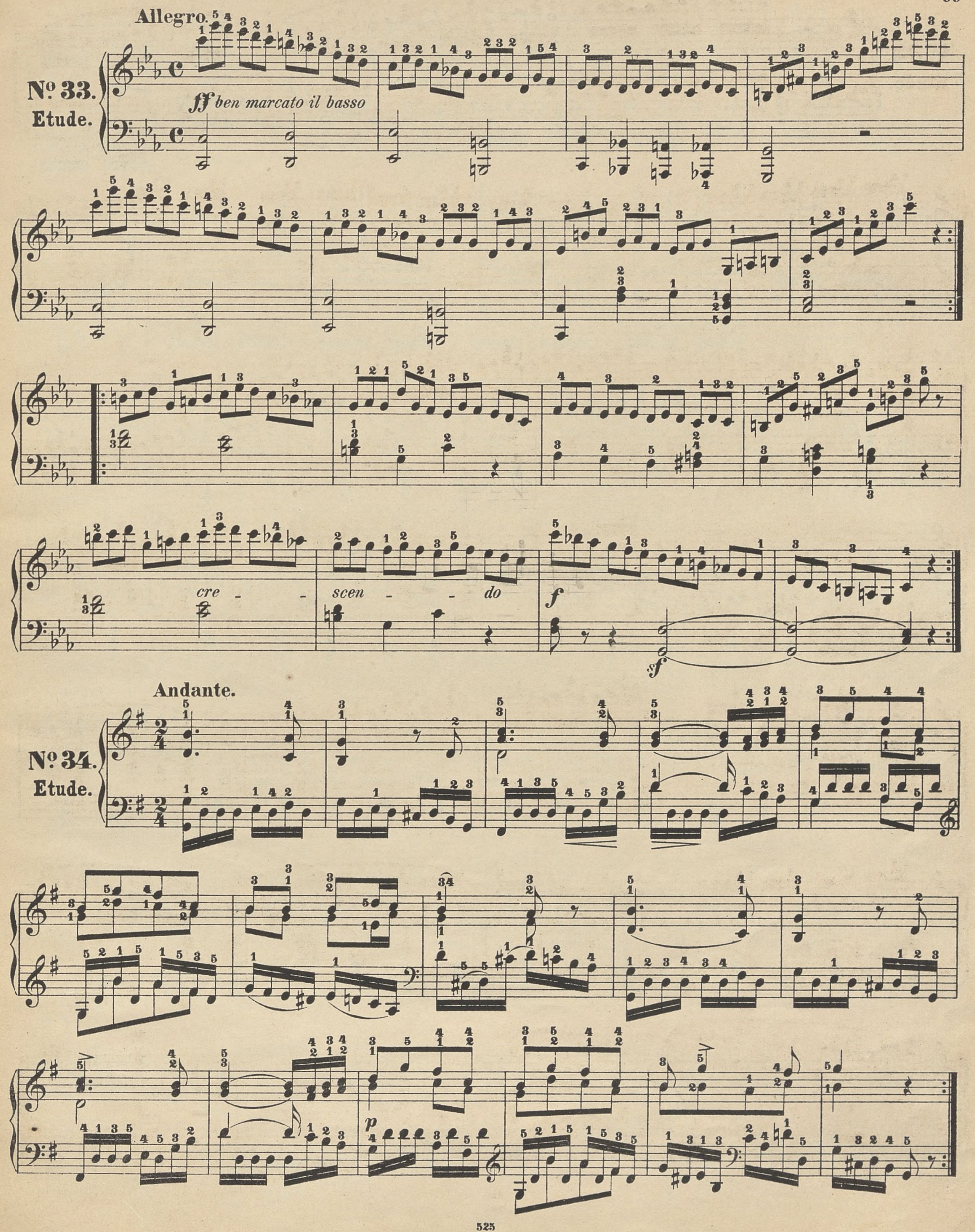
dimin.

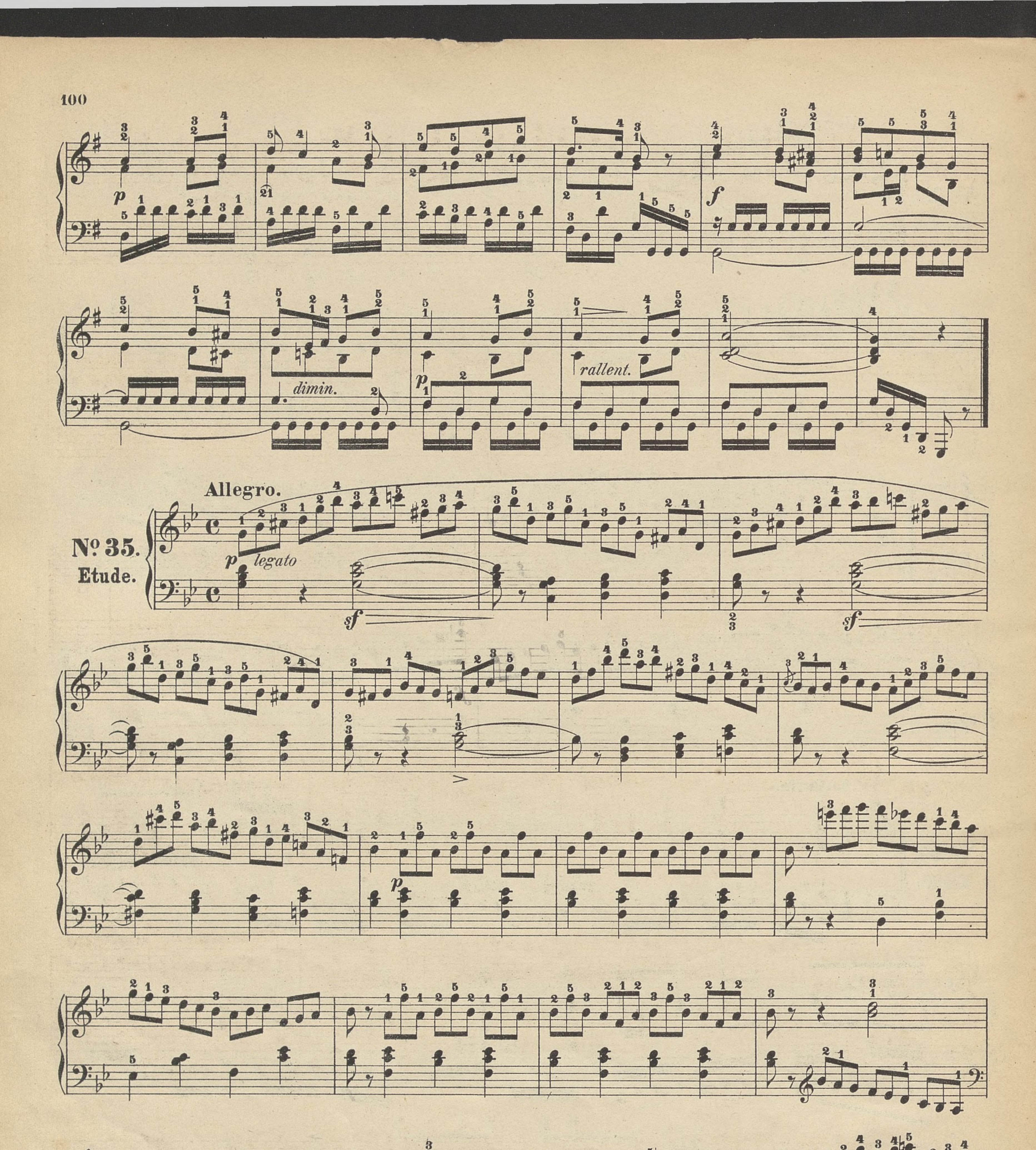
sf

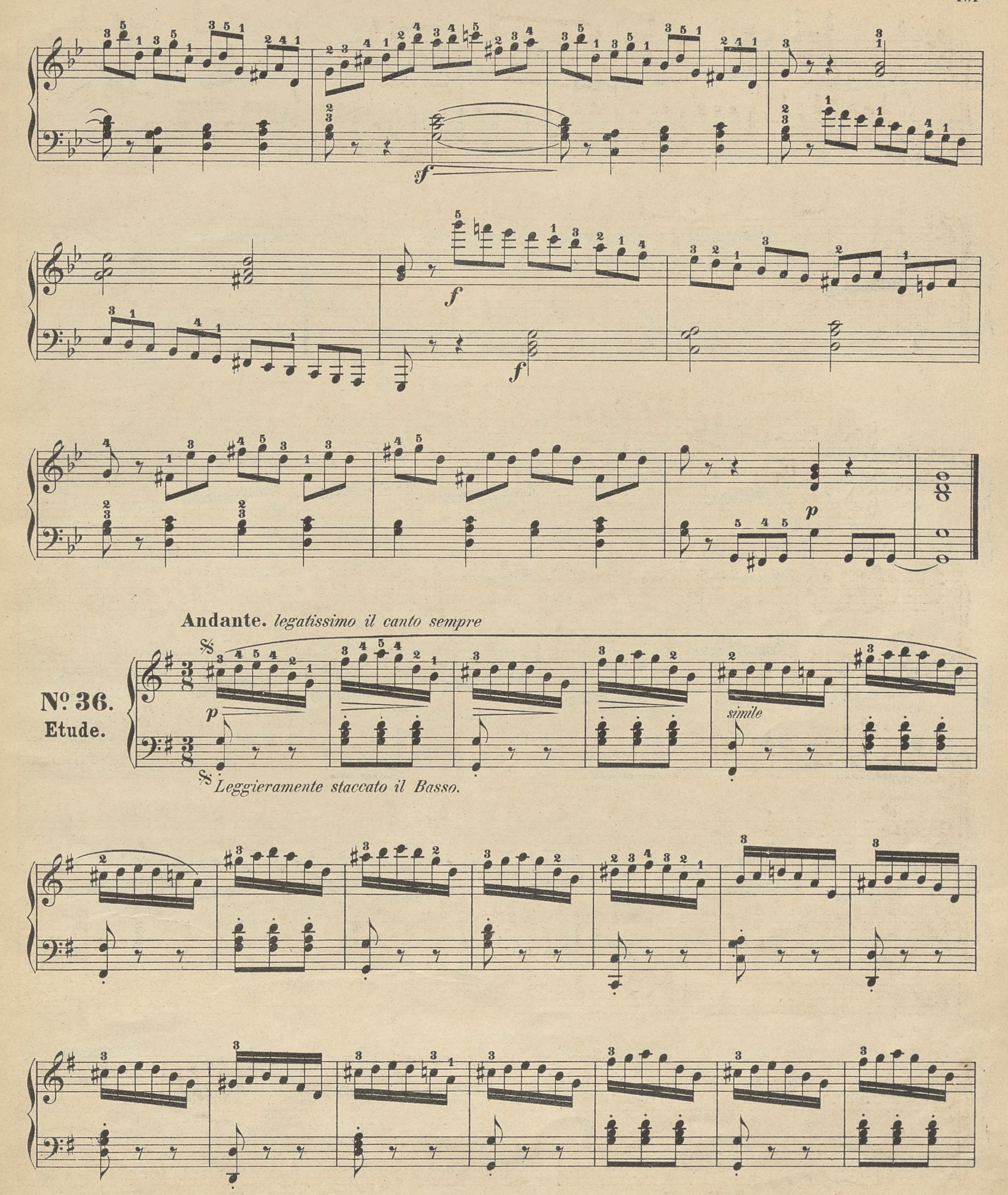
p *cre -*

- scen - do
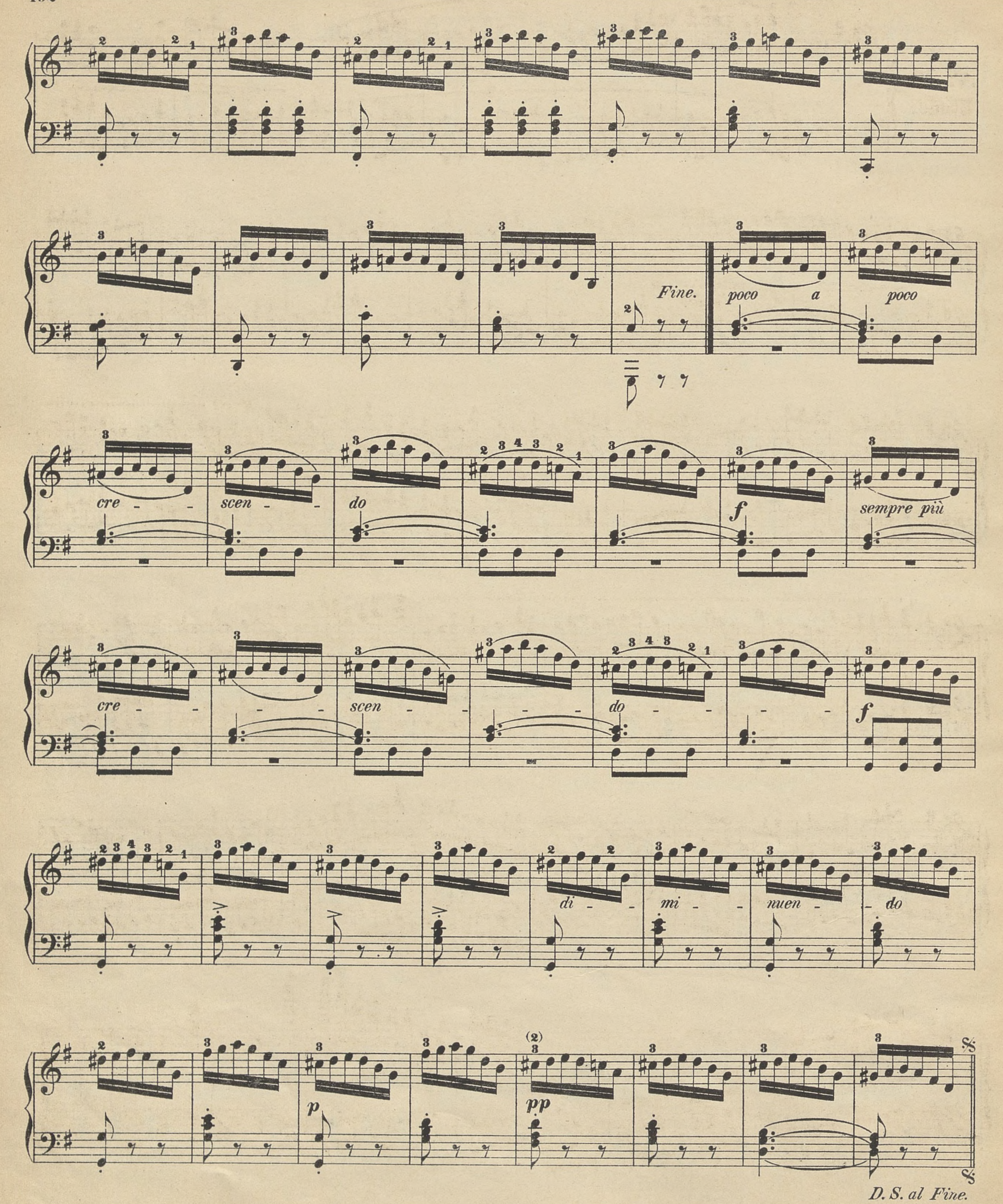
p *f*

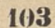

Allegro.
Nº 33.
Etude.
ff ben marcato il basso
cre - scen - do
f
sf
Andante.
Nº 34.
Etude.
p


p
f
dimin.
p
rallent.
Allegro.
Nº 35.
Etude.
p legato
sf
sf
p
sf



Andante. legatissimo il canto sempre
Nº 36.
Etude.
simile
Leggieramente staccato il Basso.


Fine.
poco
a
poco
cre
scen
do
f
sempre più
cre
scen
do
f
di
mi
nuen
do
p
pp
D. S. al Fine.



Allegretto.
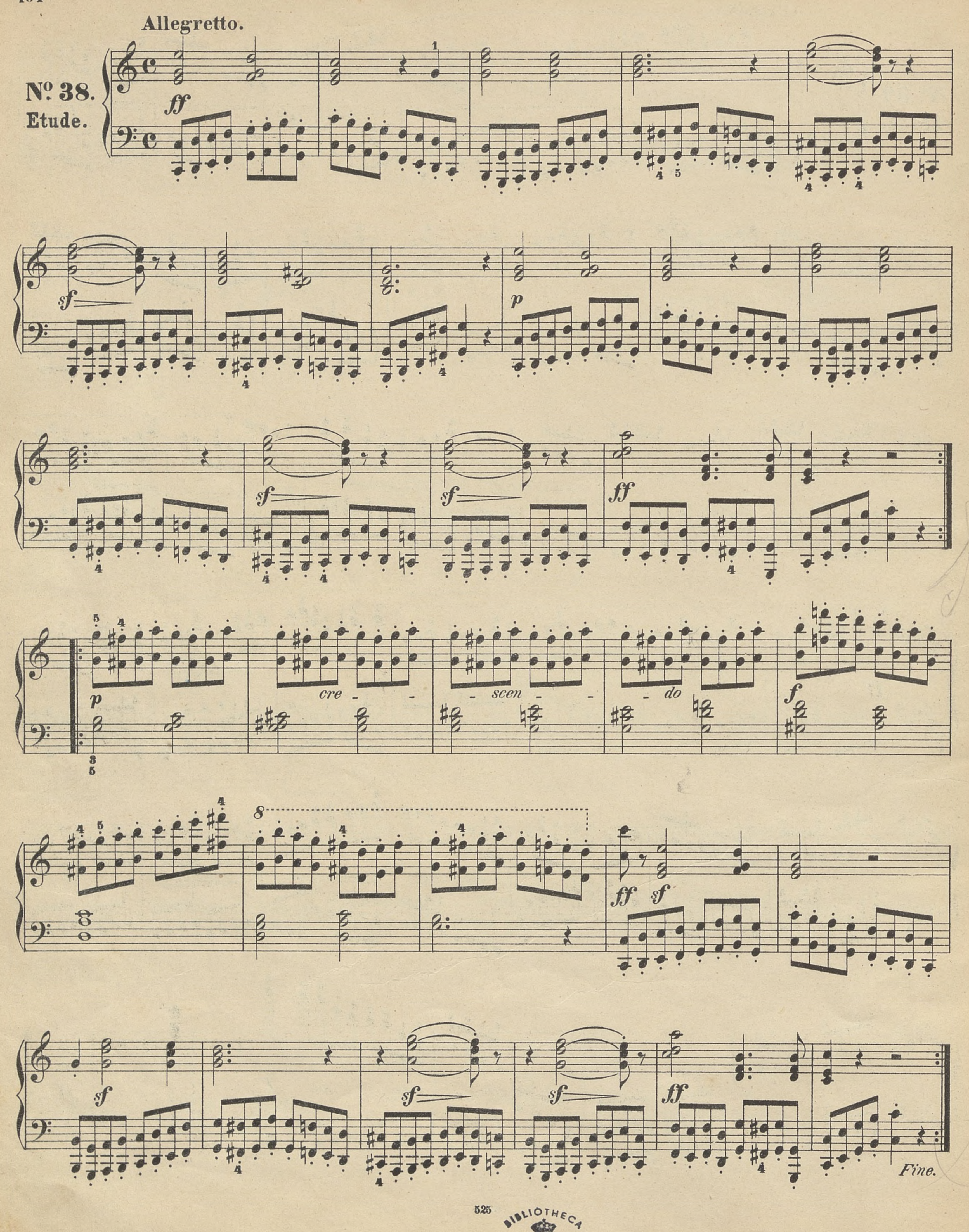
Nº 37. Etude.

p

f *più cresc.*

ff *dimin.* *p*

dimin. *cre - scen - do.* *f* *ff*


Allegretto.
Nº 38.
Etude.
ff
sf
p
ff
cre - - scen - - do
f
8
ff sf
sf
sf
sf
ff
Fine.

Catalogue de musique

du fonds de

Gebethner & Wolff à Varsovie.

Méthodes et Exercices.

Rs. kop.

Adolf, R. 26 morceaux faciles es mélodiques, precédés chacun d'un prélude, composés pour les Élèves Livr. I. — 75
„ II. — 90
Bertini, H. 25 Études doigtées. Introduction à celles de J. B. Cramer. Op. 29 et op. 32. à — 60
— 25 Études faciles, composés principalement pour les jeunes Élèves, dont les mains ne peuvent encore embrasser l'étendue de l'octave. Op. 100 — 60
— 12 petits morceaux précédés chacun d'un prélude, composés expressement pour les Élèves. Livr. 1, 2; chaque — 30
Cramer, J. B. Etudes pour le piano, ou exercices doigtées dans les différents tons, calculés pour faciliter le progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond, en 4 livraisons, chaque — 60
Czerny, Charles. L'Étude de la vélocité (die Schule der Geläufigkeit) ou 40 Exercices calcules à développer l'agilité des doigts. Op. 299 en 4 livraisons. Livr. 1, 2, 3. à — 75
4 1 20
Complet 3 —
— Exercices journaliers. Op. 337 1 80
— L'art de délier les doigts (die Kunst der Fingerfertigkeit). 24 Études pour le piano, extraites de l'oeuvre 740 en 2 livraisons à 1 20
Doehler, Th. Choix de douze Études de salon, Op. 42 1 20
Hünten, Fr. Méthode de Piano. Szkoła na fortepian. Wydanie 3cie, pomnożone ćwiczeniami znakomitych autorów. Z tekstem polskim i francuzkim 3 —
Nowakowski, J. Méthode de piano. Szkoła na fortepian, przyjęta przez Instytut Muzyczny Warszawski, w języku polskim i francuzkim. 3 —
— Exercices pratiques pour développer le mécanisme des doigts. Extrait de la Méthode de Piano 1 80

Compositions pour le Piano.

Adolf, R. La frivole, Mazourka de salon — 45
— Deux nocturnes — 60
— Rêverie Op. 10 — 30
— Valse de salon Op. 11 — 60
— Portefeuille des jeunes pianistes. Op. 12:
Nr. 1. Halka de Moniuszko — 30
„ 2. Chants polonais — 30
„ 3. Chants bohémiens — 30
„ 4. Chants d'Oukraine — 30
„ 5. Chants Cracoviens — 30
Arditi. Il Baccio, Valse de chant arr. par Faust — 30
Bach, E. Guirlande de mélodies polonaises — 90
Baita, Al. La Viennoise, grande Valse brillante, arr. par M. Dietrich — 60
Beethoven, L. van. Sonate pathétique. Op. 13. — 40
— Sonata quasi una fantasia (Cis moll). Op. 27. — 40
— Souvenir à Elise, petit morceau — 30
Brisson, Fred. Op. 100. Pavane favorite de Louis XIV. — 37½
Dietrich, M. Chant sans paroles, op. 19 — 37½
— Valse brillante, Op. 20 — 60
— Tarantelle, Op. 21 — 60
— Choeur des Matelots, Op. 22 — 60
— 2-me Valse brillante, Op. 23 — 52½
— Marche, Op. 24 — 52½
— Talisman, Air russe, Op. 25 — 52½
— Thême d'Oukraîne, Op. 26 — 60
— Cascade (Étude de Salon), Op. 27 — 60
— Polka de bravoure, Op. 28 — 30
— Paraphrase de l'op.: „Rigoletto", Op. 29 — 75
— Sicilienne, morceau de Salon, Op. 30 — 52½
— Le Bluet, morceau de Salon, Op. 31 — 52½
— Nocturne, Op. 32 — 45
— Valse gracieuse, Op. 33 — 52½
— Humoresque, Op. 35 — 37½
— Galop militaire, Op. 36 — 67½
— Hanka, Chanson d'Oukraîne. Op. 39 — 60
— Cantilène milit. et air de congé de l'opera „le château mystérieux (Straszny dwór) de St. Moniuszko", Op. 50 — 60
— Duettino et mélodie du Quatuor de l'opéra „le château mystérieux (Straszny dwór) de St. Moniuszko", Op. 51 — 60
— Le carillon. Romance favorite de l'opéra „le château mystérieux (Straszny dwór) de St. Moniuszko", Op. 52 — 60
— Chant du Soir (Pieśń wieczorna). Mélodie de St. Moniuszko — 52½
Dobrzyński, Ig. F. Rétablissement. Grande valse brillante, Op. 63 — 52½
— Souvenir d'Oukraine, morceau de Salon, Op. 64 — 60
— Danse napolitaine, Op. 65 — 60
— Bolero tiré de l'opéra: Monbar ou les Flibustiers — 30
— Wyjątki z opery Monbar czyli Filbustierowie, układu kompozytora — 90
— Uwertura z téjże opery — 67½
— Balet, taniec szermierzy z téjże opery — 30
— Solo, Adagio z téjże opery — 30
— Chór Baletu z opery Monbar — 37½
Dulken, K. F. Noc majowa śpiew, przełożony przez autora — 60
— Jak szeroka ziemia nasza, śpiew bez słów — 15
— Śpiew kościelny Aleks. Stradelli — 45
Fechner, P. Op. 20. Hommage au Génie. Mélodie — 30
— Op. 23. Salut au rosignol, Valse à Mme. Viardot-Garcia — 30
Gounod, Ch. Faust, opéra. Valse édition originale, transcr. par l'auteur — 52½
— Valse, édition simplifiée — 30
Grüneberg, W. A. Kujawiak, composé pour violin et piano par C. Łada, transcrit pour le piano — 60
Herzberg, A. Feu Follet, morceau de Salon, Op. 36 — 30
— Chansonnette variée, Op. 37 — 37½
— Souvenir d'Opole, Valses, Op. 58 — 37½
Janotha, J. Deux Mazurkas, Op. 1 — 45

Rs. kop.

Jaroński, E. Dumki: (Airs d'Oukraîne).
Nr. 1. Gdzie człowiek drzymie a natura kwitnie — 37½
„ 2. Ne chody Hryciu na weczernyci — 37½
„ 3. Jichaw kozak za Dunaj. — 45
„ 4. Ach ja neszczasnyi szczo majo dijaty! — 60
„ 5. Każut lude szczom szczasływa — 45
„ 6. Kałynuszka: „Czerwonaja Kałynońka" — 45
„ 7. Ukrainka: „Z Ukrainy tut prychodżu" — 60
„ 8. Burłaki: „I soszłysia wsi Burłaki — 60
„ 9. Nadzieja — 45
Kania, E. Op. 9. Trzy zadumki wieczorne — 52½
— Op. 20. Bronia i Dzidzi. Romance et Scherzo de l'opéra „La Comtesse" de St. Moniuszko — 60
— Op. 35. Illustrations sur l'opéra le château mystérieux (Straszny dwór) de St. Moniuszko — 75
— Op. 36. Choeur des Brahmines de l'opéra „Paria" de St. Moniuszko — 75
— Op. 37. Fantaisie de concert sur l'opéra „Paria" de St. Moniuszko — 75
Koman, H. Op. 1. Romance — 52½
— Op. 15. Nocturne — 60
Kontski, Antoine. Souvenir de Carlsbad, Valse, Op. 151 — 45
— Ne m'oubliez pas, romance sans paroles, Op. 152 — 37½
— Le Carneval de Varsovie, Mazourka, Op. 153 — 60
— Le rêve d'une jeune ville. Mazourka, Op. 175 — 60
Kontski, Ap. Mazourka champêtre. Mazur Sielankowy, Op. 4 — 52½
— Souvenir de Léopol. Mazourka. Op. 7 — 60
— Souvenir de Posen, Mazourka, Op. 8 — 60
— Djabeł, Mazur, Op. 9 — 60
— Wanda, Mazur, Op. 10 — 60
— Le Départ du Chévalier, morceau caractéristique, Op. 11 — 52½
— Stefan Batory, Mazur, Op. 12 — 60
— Obertas, Op. 13 — 60
— Souvenir de Vilna, Mazourka, Op. 14 — 82½
Kraszewski, J. I. Fantazyjka z ulubionéj śpiewki — 75
Kraszewski, K. Le Tourbillon. Valses — 30
Kratzer, A. Chanson Polonaise — 37½
— Polonaise — 22½
Krüger, W. Le Cosaque, mélodie de St. Moniuszko, Op. 123 — 67½
Krzyżanowski, J. Impromptu en forme de romance, Op. 12 — 60
— Deux Mazourkas, Op. 13 — 45
— Deux Mazourkas, Op. 15 — 75
— Andante Cantabile, Op. 17 — 67½
— Romance, Op. 18 — 60
— Andante dramatique, Op. 19 — 67½
— Polonaise à la Commémoration de Charles Kurpiński, Pp. 20 — 60
— Hommage à St. Moniuszko. Scherzo, op. 21 1 5
— Op. 22. Nr. 3. Nocturne — 60
— Chansons Polonaises. Deux Krakowiaks, Op. 23 Nr. 1. — 75
„ 2. — 60
— Deux Chants sans paroles, Op. 28. „ 1. — 60
„ 2. — 60
— Deuxième Élégie, Op. 29 — 60
— Chansons Polonaises. Trois Krakowiaks, Op. 31. Nr. 1. — 52½
„ 2. — 60
„ 3. — 75
Léfébure-Wély. Les chloches du monastère. Nocturne, Op. 54 — 30
Leybach, J. Fantaisie sur un thême populair, Op. 5 — 60
— Fantaisie sur l'opera „Somnambula" de Bellini, Op. 27 — 60
— Fantaisie sur l'opera „Faust" de Gounod, Op. 35 — 60
Lubomirski, K. Odgłos z nad Horynia. Quatre Mazourkas, Op. 19 — 75
— Trois marches, Op. 24 — 45
— Deux Mazourkas, Op. 30 — 52½
— Mazurek harmonyjny, Op. 39 — 30
— Wspomnienie chwili w Warszawie, mazurek harmonijny, Op. 40 — 30
— Głos do brzegu Słuczy, 2 mazurki harmonijne, Op. 44 — 45
Lubowski, J. Trois Nocturnes, Op. 2 — 90
— La cascade, nocturne, Op. 4 — 45
— Étude, Op. 5 — 30
— Mazurka, Op. 10 — 45
Łodwigowski, E. S. Op. 46. Cztery Krakowiaki — 52½
— Op. 48. Zbiór Krakowiaków, ser. 2 — 60
— Op. 50. Bouquet des mélodies sur l'opéra Halka. Nr. 1. — 60
„ 2. — 75
— Op. 51. Bouquet des mélodies sur l'opéra la Comtesse (Hrabina). Nr. 1. — 75
„ 2. — 90
— Op. 52. Bouquet des mélodies polonaises — 75
— Op. 53. Trésor des mélodies polonaises. Skarbiec melodyj polskich, w łatwym stylu ułożonych. Zeszyt 1, 2, 3, 4, po — 60
— Op. 54. Wiosenne siewy. Zbiorek melodyj polskich ułożonych w formie małych rond i waryacyj. Zeszytów 4 po — 90
Oddzielnie:
Nr. 1. Marsz Sobieskiego — 15
„ 2. Taniec polski z XVIIIgo w — 22½
„ 3. Rondo na temat mazurka z opery „Łokietek" Elsnera — 22½
„ 4. Rondo — 22½
„ 5. Waryacye na temat: „Serce nie sługa" — 22½
„ 6. Rondo z dwóch ulubionych krakowiaków — 30
„ 7. Waryacye „Tam na błoniu" — 22½
„ 8. Polonez K. Kurpińskiego — 15
„ 9. Rondo. Tańcowała Magdalena — 22½
„ 10. Rondo na temat Damsego — 30
„ 11. Polonez z opery Szarlatan — 22½
„ 12. Rondo na temat krakowiaka — 30
„ 13. Waryacye na temat: Błyszczą kreple rosy, J. F. Dobrzyńskiego — 30
„ 14. Rondo z krakowiaka: Stach i Zośka J. Stefaniego — 22½
„ 15. Rondo z piosnki: Czegoś oczki zapłakała — 30

Rs. kop.

Nr. 16. Polonez z opery: „Zamek na Czorsztynie" K. Kurpińskiego — 22½
„ 17. Rondo — 22½
„ 18. Polonez oryginalny E. S. Łodwigowskiego — 22½
„ 19. Rondo na temat poloneza „z wysokich parnasów" — 22½
„ 20. Rondo z kujawiaka Ign. Komorowskiego — 30
„ 21. Rondo z piosnki Gondoli J. Nowakowskiego — 22½
„ 22. Rondo z krakowiaka St. Moniuszki — 22½
„ 23. Rondo z opery Monbar J. F. Dobrzyńskiego — 30
„ 24. Waryacye na temat Mazurka E. S. Łodwigowskiego — 30
— Op. 56. Bouquet des mélodies sur l'opéra: „Le château mystérieux" (Straszny dwór) — 75
Mendelssohn Bartholdy. Lieder ohne Worte. 6 ulubionych pieśni bez słów — 90
Oddzielnie:
Nr. 1. Pieśń Wiosenna. Frühlingslied. A dur — 22½
„ 2. Pieśń Gondoliera. Gondellied. A moll — 22½
„ 3. Pieśń ludowa. Volkslied. A moll — 22½
„ 4. Duetto. A dur — 22½
„ 5. Pieśń Gondoliera. Gondellied. Fis moll — 15
„ 6. Pieśń Gondoliera. Gondellied. G moll — 15
— Rondo capriccioso (E dur). Op. 14 — 45
Modzelewski, M. Le Passé. Pensée. Op. 6 — 30
— Mazur, Op. 7 — 37½
Monczyński, R. L'Inquiétude, Rêverie, Op. 16 — 37½
— Mazourka champêtre, Op. 17 — 37½
— Fantaisie sur l'opéra „Halka", Op. 18 1 20
— Deux chansonnettes de St. Moniuszko, transc. „La Fileuse — Le Rossignol" — 52½
Moniuszko, St. *Halka.* Opéra en 4 actes:
Partition —
Reminiscenses 1 50
Ouverture — 52½
Mazourka — 52½
Danse des Montagnards (Tańce góralskie) — 37½
Polonaise — 60
— *La Comtesse (Hrabina).* Opera en 3 actes:
Ouverture — 75
Neptun na Wiśle. Balet — 45
Zefir goniący Florę. Balet. — 67½
— *Le château mystérieux (Straszny Dwór).* Opéra en 4 actes:
Intrada — 30
Mazourka — 60
Reminiscences — 75
Bouquet de Mélodies — 75
Moniuszko, St. Reminiscences de l'opéra *Paria* — 75
— Widma (les fântomes) scènes lyriques d'un poëme de Mickiewicz „Dziady" 2 25
— Trois Valses — 60
— Trois Valses. Nr. 2 séparement — 30
— Villanelle — 30
— Mazourka de noce. Mazur weselny — 60
Moscheles, J. XII Études caractéristiques. Extraits de l'oeuvre 70. Nouv. edit. soigneusement revue et doigtée 1 80
Niewiarowska, J. Chant d'amour morceau pathétique — 30
Noch, R. Marche solennelle — 45
Nowakowski, Józef. Op. 33. Chant d'Amour, Nocturne — 52½
— Op. 34. Ballade — 82½
— Op. 36. Gondolier-Romance — 45
— Op. 37. Elégie — 45
— Op. 38. Wielki Mazur Kujawiak. z ryciną chromolitografowaną podług szkicu W. Gersona — 75
— Op. 40. Andantino Grazioso — 45
— Op. 46. Sophie. Valse brillante — 60
— Op. 51. Fantaisie sur l'opéra „Halka" — 90
— Op. 52. Szumią jodły. Romance sur l'opéra „Halka" — 60
— Op. 57. La violette. Nocturne — 52½
— Op. 58. Le Regret. Morceau de salon — 52½
— Op. 59. Szemrze strumyk pod jaworem. Romans z opery Hrabina — 52½
— Op. 60. Marsz żałobny — 45
— Op. 65. Chant sans paroles — 60
— Polonez „Chociaż to życie idzie pro grudzie" J. Komorowskiego — 37½
Ogiński, M. 14 polonaises rev. par J. F. Dobrzyński 1 20
— Les Adieux à la patrie. Polonaise — 22½
— Les Adieux. Polonaise — 15
Osmański, W. Zbiór melodyj — 45
Preissinger, L. Paraphrases sur des airs bohèmes. Nr. 1. Za wodou, za wodou, za wodićkou — 75
Pusch, A. M. Marche de Vilna, Op. 34. Nr. 2 — 45
— 2-me Valse brillante, Op. 35 — 30
— Galop-Polka fantastique — 30
— Pxtra-Poste, Valse — 22½
Réminiscences des opéras:
Le Val d'Andore, de Halévy — 75
Il Bravo, de Mercadante — 75
Le Prophète, de Meyerbeer 1 —
Il Lombardi, de Verdi — 75
Macbeth, de Verdi 1 —
Richards, Brinley. Cujus animam. Air du Stabat Mater, Op. 10 — 45
— L'Etoile du soir. Nocturne, Op. 134 — 30
Rodkiewicz, G. Valse, Op. 2 — 22½
— Amour en Rêve. Pièce caractéristique, Op. 3 — 60
Roguski, G. Le Souvenir. Valse de salon, Op. 7 — 60
— Deux Mazourkas. Op. 8 — 75
Ruckgaber, J. Les plus beaux yeux. Mélodie de Stigelli, Op. 67 — 60
Schubert, Fr. La Sérénade transc. facile p. Liszt — 30
Schulhoff, F. J. Une Valse. Op. 53. Nr. 6 — 30
Skrobecki, T. Chansonnette à la Masure et Chanson-Polka — 60
Smith, Sydney. Sérénade de Gounod. Op. 118 — 45
Stattler, Jules. Prémier Nocturne, Op. 15 — 45
Stevich, F. L. Une fleur sur le tombeau de Fr. Chopin. 3 Mazourkas, Op. 1 — 75
Szczasny, W. A. La Mélancolie. — Chanson d'amour. — Deux Chansons sans mots — 52½
— Capriccio brillante — 90

Rs. kop.

Szopowicz, H. Trois Chansonnettes à la mazure, Op. 2 — 75
— Deux chansonnettes à la mazure, Op. 3 — 60
— Deux chansonnettes à la mazure, Op. 4 — 60
— Trois Mazourkas, Op. 7 — 45
— Deux chansonnettes polon. Op. 10 — 75
— Trois chansonnettes à la mazure, Op. 11 — 67½
— Deux chansonnettes polon. Op. 12 — 75
Tausig, Ch. Impromptu, Op. 1 — 60
— Tarantelle, Op. 2 — 45
— Le Ruisseau, Étude, Op. 6 — 37½
Trester, H. Polonaise, Op. 4 — 30
— Romance-Polonaise, Op. 14 — 45
— Gr. Galop militaire, Op. 18 — 52½
Voss, Ch. Marche et choeur des soldats de l'opéra Faust de Gounod — 37½
Weber, C. M. Invitation à la valse. Rondo, op. 65. Edit. soigneusement revue et doigtée — 45
— Polacca brillante, op. 72. dto. — 60
Weniger, J. B. M. Salut à la Podolie. Impromptu-Polka — 60
— Op. 16. Lina. Mélodie Polka de Salon — 52½
Wielhorski, J. Deux Valses, Op. 21 — 45
Wieniawsk, Josef. Rondeau, Op. 20 — 60
— Souvenir d'une Valse, morceau de Salon, Op. 18. — 60
Wodnicki, T. Moment lyrique, Op. 7 — 30
Wysocki, G. N. Krakowiak, Op. 7 — 82½
Yradier, J. La Paloma, chant Mexicain — 22½
Załuski, E. Mazourka, Op. 6 — 37½
— Huit Septembre, Mazourka, Op. 7 — 37½
— Deux Mazourkas. Le Perce-Neige. La Bluette, Op. 5 — 52½
***Zawadzki, M.** 3 Chants d'Oukraine (Doumkas). Op. 319, 320, 321 à — 45

Piano à 4 mains.

Adolf, R. Réminiscences de l'opéra „Le château mystérieux" (Straszny dwór) de St. Moniuszko — 90
— Reminiscences de l'opéra „La Comtesse" (Hrabina) de St. Moniuszko — 99
— Six amusements faciles — 99
Séparée:
Nr. 1. Polonaise — 22½
„ 2. Marche — 22½
„ 3. Mazourka — 15
„ 4. Galop — 22½
„ 5. Valse — 22½
„ 6. Cavatine — 22½
Adolf, R. Pleurs mélodiques. Morceaux faciles sur des thèmes favoris:
Nr. 1. Polonaise sur l'opéra „La Comtesse" de St. Moniuszko — 30
„ 2. Le Désir. Mélodie de Chopin — 22½
„ 3. U nas inaczéj. Chant d'Oukraîne — 22½
„ 4. Kalina air d'Ign. Komorowski — 45
„ 5. Polonaise d'Ign. Komorowski — 37½
„ 6. Le Corbeau (Kruk) d'A. Radwan — 22½
„ 7. Le Regrèt d'une fille de St. Moniuszko — 37½
„ 8. La Fileuse de St. Moniuszko — 22½
„ 9. Une fille ménaçante de St. Moniuszko — 22½
„ 10. Wiesław. Krakowiak E. Kania — 22½
— Guirlande des mélodies slaves — 60
— Petits Bijoux. 12 Duos mignons sur des airs favoris liv. I. II. à — 60
Beyer, Ferd. Les Délassements. Recueil de petites leçons à 4 mains sur des motifs favoris à l'usage des commençants. Op. 85 livr. 1, 2 à — 67½
Chopin, F. Polonaise, Oeuvre posth. arr. p. Łodwigowski — 75
Diabelli, Ant. 28 leçons mélodiques à 4 mains dans l'intervalle des cinq tons. Op. 149 en 4 livraisons à — 45
Dobrzyński, Ign. Wyjątki z opery Monbar czyli Flibustierowie 1 20
— Uwertura z téjże opery 1 5
Kurpiński, K. Polonaise du Couronnement, arrangé p. Łodwigowski — 60
Łodwigowski, E. S. Op. 55. Reminiscences de l'opéra Halka — 90
— Op. 57. Fleurs de Varsovie — 45
Séparée:
Nr. 1. La Tulipe. Polonaise — 15
„ 2. La Rose. Polka — 15
„ 3. La Violette. Mazurka — 15
„ 4. La Réséda. Polka-Mazurka — 15
Moniuszko, St. Halka, opéra en 4 actes.
— Partition (abrégée) 3 —
— Réminiscences arr. p. Łodwigowski — 90
— Ouverture 1 5
— Mazourka — 75
— Danse des Montagnards — 75
— Polonaise — 52½
— Célèbre romance et sextuor — 60
— Les fantômes (Widma). Scènes lyriques d'un poëme d'Ad. Mickiewicz „Dziady" 3 30
— Conte d'hiver. (Bajka) Ouverture pour l'orchestre et arr. pour le piano à 4 mains 1 35
— Ouverture de l'opéra „La Comtesse" (Hrabina) 1 5
— Ouverture de l'opéra „Paria" 1 5
— Réminiscences de l'opera le château mystérieux (Straszny dwór) p. R. Adolf — 75
— Mazourka de l'opéra „la château mysterieux" (Straszny dwór) — 60
— Mazourka de Noce. Mazur weselny — 52½

Pour Violon et Violoncelle avec Piano.

Iżycki, L. La coquette Étude caractéristique pour Violon accomp. de piano — 45
Lipiński, Fel. Élégie pour Violon et piano — 60
Łada, K. Kujawiak! poëme musical pour violon avec piano, Op. 21 — 75
Mejer, J. A. Mazourka pour violoncelle avec piano, Op. 21 1 20
Szopowicz, H. Trois chansonnettes arr. pour violon et piano par R. Braun — 75